د. سامي بن عبد العزيز العجلان

نادي أبها الأدبي

289

إغواء العتبة

عنوان القصيدة وأسئلة النقد



مؤسسة الانتشار العربي

د. سامي بن عبد العزيز العجلان

إغواء العتبة

عنوان القصيدة وأسئلة النقد

نادي أبها الأدبي

مؤسسة الانتشار العربي

إغواء العتبة

عنوان القصيدة وأسئلة النقد

د. سامي بن عبد العزيز العجلان

المملكة العربية السعودية
عسير - أبها : 61411
ص.ب : 478
هاتف : 009662244210
adabiabha@hotmail.com

الانتشار العربي

ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت - لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-771-2

الطبعة الأولى 2015

المحتويات

الفصل الأول

جذور عنوان القصيدة في الأدب العربي القديم

الفصل الثاني

عوامل ظهور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث ومراحل تطوره

الفصل الثالث

طبيعة عنوان القصيدة

الفصل الرابع
جماليات عنوان القصيدة

الفصل الخامس

العلاقات الداخلية لعنوان القصيدة

الفصل السادس

العلاقات الخارجية لعنوان القصيدة

إهداء

إلى عنوان الروح

حيث تلتقي نهايات الدروب

إلى رفيقة العمر وغيمة الطريق

وإلى عتبات القلب وأغصان الغد المأمول:

باسل، وليان، وهشام

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد؛ فهذا بحث يتناول بالدرس والتحليل عنوان القصيدة؛ متتبعًا جذوره في المصادر الشعرية القديمة، وراصدًا عوامل ظهوره في الشعر العربي الحديث، وسماته الموضوعية والأسلوبية المتغيرة؛ عبر المدارس الشعرية المتعاقبة؛ وصولًا إلى الشعر المعاصر، ومنقِّبًا عن خصائصه، وأغراضه، ووظائفه، وأنواعه المتمايزة، ومحلِّلًا جمالياته الفنية، وعلاقاته المتعددة بالسياقات المحيطة؛ داخل القصيدة، وخارجها.

وتتبين **أهمية هذا الموضوع**؛ من خلال إدراك المنزلة الكبيرة التي أصبح يتبوؤها العنوان عند الشعراء والنقاد معًا؛ ولا سيما بعد انعطاف النقد الأدبي الحديث نحو الاهتمام بعتبات النصوص بعامة؛ كالمقدمة، والخاتمة؛ مع احتفاء واضح بالعنوان على وجه الخصوص؛ حتى نشأ علم جديد خاص به، وهو: علم العنوان، وقد اتخذ الاحتفاء بالعنوان مظهرين، فالمظهر الأول هو: النظر إليه؛ بوصفه نصًا يمتاز ببلاغته الخاصة، وجمالياته الفنية المميزة، والمظهر الآخر هو: النظر إليه؛ بوصفه مدخلًا مهمًا للقصيدة، ومفتاحًا دلاليًا بارزًا لرؤيتها الشعرية، ومضمونها الكلي.

أمّا **أسباب اختيار الموضوع**؛ فمن أبرزها:

1 ـ ثَراء المسائل المتعلقة بالعنوان، وما تقدِّمه الدراسة المعمّقة له من فوائد تعود بالنفع على حقل الدراسات النقدية؛ ولا سيّما أنَّ تناول النصوص الشعرية بحاجة إلى استكشاف أفضل الطُّرق لتحليل عنوان القصيدة، وإبراز جمالياته الفنية، والوقوف على أحسن الوسائل والأساليب للربط بين العنوان والقصيدة؛ بما يخدم في النهاية التحليل النقدي الشامل للنص الشعري.

2 ـ ما لحظتُه في دراستي السابقة عن الوحدة السياقية للسورة في الدراسات القرآنية من اهتمام بالغ باسم السورة، وبالربط بينه، وبين مضمونها الإجمالي، وهو ما لخّصه البقاعي في قانونه الكلي، وهو: «أن من عرف المراد من اسم السورة؛ عرف مقصودها، ومن حقّق المقصود منها؛ عرف تناسب آيِها، وقصصها، وجميع أجزائها»[1]، وهذا القانون الكلي في انبثاق الاسم من أعماق النص صالح للتطبيق أيضًا في مجال الدراسات الشعرية؛ لأنه قانون لغوي ومعرفي مطّرِد؛ كما سيتبين في موضعه من هذه الدراسة.

ومن هنا يتجه البحث إلى تناول هذه الظاهرة الشعرية التي لا تكاد تخلو منها قصيدة معاصرة؛ من خلال التتبع النقدي لأبرز الجوانب الموضوعية، والفنية المتصلة بعنوان القصيدة؛ سعيًا إلى تحقيق **الأهداف** الآتية:

1 ـ تأصيل هذا الموضوع تراثيًا عبر تقديم دراسة نقدية شاملة عن الأُصول النظرية النقدية، والشواهد الأدبية التطبيقية لعنوان القصيدة في تراثنا العربي؛ من خلال تتبُّع بذور العنوان وجذوره، وصُوَره المتعددة في تراثنا النقدي.

2 ـ إبراز أهمية عنوان القصيدة في الدراسات النقدية العربية الحديثة، والكشف عن خصائصه، ووظائفه، وأنواعه، وعلاقاته السياقية، وكيفية دراسته وتحليله؛ في ضوء الدراسات النقدية المعاصرة.

3 ـ دعم التنظير بالتطبيق؛ من خلال تقديم دراسات تحليلية تطبيقية لعنوان القصيدة تكشف عن جماليات العنوان الفنية، ووظائفه الدلالية، وعلاقاته السياقية المتنوعة.

أمّا **الدراسات السابقة** في موضوع البحث؛ فيمكن الإشارة ابتداءً إلى أن جُلّها يتسم بالتناول العام للعنوان الشعري والأدبي، ولا يختص بعنوان

---

(1) **مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السوَر 1/ 149.**

القصيدة، وسأعرض أبرز هذه الدراسات عرضًا موجزًا؛ مع موازنتها بموضوع البحث، وقد رتَّبتُها بناءً على تاريخ نشرها، وهي كالآتي :

1 ـ العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور لمحمد عويس (الطبعة الأولى 1988م):

وهذا الكتاب هو أقدم هذه الدراسات، فله فضل الريادة في هذا الحقل العلمي المستجِد، غير أنه دراسة عامة في العنونة، وليس في عنوان القصيدة بخاصة، كما أن التناول التاريخي للعنوان قد غلب عليه، ومن هنا يفتقد قارئه الكثير من القضايا النقدية المتعلقة بالعنوان؛ مِمَّا أثارته الدراسات الحديثة، والسبب واضح، وهو أنه في وقت صدور الكتاب كانت الدراسات العربية النقدية حول العنوان شحيحة، ولا تقدّم مادة علمية مقنعة لمن يتصدى لدراستها.

2 ـ العنوان في القصيدة العربية لعبد الرحمن السماعيل (بحث علمي محكَّم منشور في مجلة جامعة الملك سعود، مج8، الآداب (1)، 1416هـ/ 1996م):

وهو بحث موجَز في ثلاث وعشرين صفحة، وقد عُني بالتأريخ لعنوان القصيدة في مرحلتين محددتين من مراحل تطوّره في الشعر الحديث، وهما: مرحلة مدرسة الإحياء التي سمّاها: المرحلة الكلاسيكية، ومرحلة مدرسة أبولو التي دعاها: المرحلة الرومانسية، وهذا البحث غير معنيّ بدراسة خصائص العنوان، ووظائفه، وأنواعه، وجمالياته الفنية، وعلاقاته السياقية.

3 ـ العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزار (طُبع سنة 1998م):

وهذا الكتاب بحث تنظيري في العنوان من وجهة نظر الدراسات السيميائية (علم العلامات)، والكتاب مفيد في الجانب النقدي؛ مع ما يتسم به من إيغال في التجريد الفلسفي في مواضع متعددة منه، وموضوع هذا الكتاب هو العنوان الأدبي بعامّة، وليس عنوان القصيدة بخاصة.

4 ـ سيمياء العنوان لبسام قطوس (طُبع سنة 2001م):

يتناول هذا الكتاب بالدرس العنوان الأدبي؛ منطلقًا من تأسيس نظري للسيميائية، ونظرتها إلى العنوان، وهو ليس كسابقه في استيعاب المنطلقات المنهجية، والأدوات التحليلية للسيميائية، ومن هنا يُلحظ التباعد المنهجي بين التأسيس النظري في مستهل الكتاب، والتحليل التطبيقي لعناوين النصوص الأدبية في فصوله اللاحقة.

5 ـ مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي لعبد الله بن سليم الرشيد (طُبع سنة 1429هـ/ 2008م، وأصله بحث منشور في مجلة عالم الكتب عام 1425هـ/ 2004م):

وهو كتاب موجز في سبعين صفحة من القطع المتوسط، ويقوم على دراسة وصفية خاصّة بالعنوان في الشعر السعودي، ومع إيجاز هذا البحث، وما فيه من تداخل منهجي؛ بدراسة الظواهر الفنية ضمن الأنواع؛ فقد تميز بإيراد بعض الملحوظات الدقيقة حول العنوان، والكتاب معنيّ بدراسة عناوين الدواوين والقصائد في الشعر السعودي بخاصّة، وليس معنيًا بالدراسة النظرية لعنوان القصيدة، ولكل القضايا النقدية المتعلقة به.

6 ـ العنوان في النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية: دراسة وصفية تحليلية لحمدان الحارثي (رسالة ماجستير بكلية اللغة العربية في جامعة أم القرى بمكة، عام 1428هـ/ 2007م):

وتناول الباحث في هذه الرسالة العنوان الشعري عند ثلاثة شعراء سعوديين، وهم: ضياء الدين رجب، وغازي القصيبي، وسعد الحميدين؛ بوصفهم ممثلين لاتجاهات شعرية متباينة، ومن هنا يتضح بُعد عنوان الرسالة عن الدقة المنهجية؛ لأنه عنوان عام لا يتواءم مع مضمون الرسالة التي اقتصرت على دراسة العنوان في نتاج ثلاثة شعراء فقط.

وبعد هذا التتبُّع لأبرز الدراسات السابقة حول العنوان يمكن في النهاية عرض أهمّ الجوانب التي يتميز بها هذا البحث عن هذه الدراسات فيما يأتي:

1 ـ أنَّ هذا البحث مختصّ بعنوان القصيدة فقط؛ دون بقية أنواع العنوان الشعري؛ كعنوان الديوان، وعناوين فصول الديوان، ودون أنواع

العنوان النثري؛ كعنوان المقال، وعنوان القصة والرواية، أمَّا الدراسات السابقة؛ فهي تدرس عنوان القصيدة ضمن دراستها العنوانَ الشعري والأدبي بعامة، ويختلط فيها الحديث عنه بالحديث عن أنواع العناوين الشعرية والأدبية الأخرى؛ ما عدا البحث الموجز لعبد الرحمن السماعيل الذي تميز باقتصاره على دراسة العنوان في القصيدة العربية.

2 ـ أنَّ هذا البحث يتناول موضوع: عنوان القصيدة من جميع جوانبه، ويشمل بالدراسة معظم القضايا الأدبية والنقدية المتعلقة به، فهو يدرس: جذوره التاريخية في الأدب العربي القديم، ومراحل تطوُّره في الشعر العربي الحديث، وخصائصه، وأغراضه، ووظائفه، وأنواعه، وجمالياته الفنية، وعلاقاته السياقية المتنوعة، ولم أقف في الدراسات السابقة على بحث يدرس عنوان القصيدة بمثل هذا الشمول في التناول.

هذا مع الإقرار بأن هذه الدراسات المذكورة هنا، والدراسات السابقة بعامة قدّمت فائدة كبيرة للبحث، فهي من المكوِّنات المهمة لمادته العلمية، كما أنها أسهمت في إنضاج رؤاه النقدية، وأدواته التحليلية؛ إذ اشتملت على كثير من الأفكار المتميزة حول العنوان.

لكنّ هناك **مأخذين بارزين** على مجمل هذه الدراسات حول العنوان، **وأولهما**: أن عددًا كبيرًا من أفكارها المتميزة مبثوث في ثنايا السطور والصفحات؛ دون تنظيم، أو تبويب، **والمأخذ الثاني** هو: أن معظم هذه الدراسات تبدأ بتنظير عام حول العنوان، ثم تطبِّقه على عيِّنة صغيرة من النصوص لا تساعد في الوصول إلى نتائج نقدية ذات مصداقية، ولعل أكثر الدراسات السابقة توسعًا في عيِّنة التطبيق: كتاب: العنوان في الأدب العربي لمحمد عويس، ومع هذا لم تتجاوز عينته عشرين شاعرًا.

ومن هنا حاولتُ في هذا البحث تجنُّب هذين المأخذين؛ من خلال الحرص على تنظيم الأفكار وتبويبها من جانب، والتوسع من جانب آخر في العيِّنة الشعرية التي اعتمدتُ عليها؛ للوصول إلى نتائج نقدية أكثر تمثيلًا لواقع العنونة الشعرية للقصائد في عصرنا الحاضر؛ حتى وصل عدد شعراء العصر الحديث الذين استُمدّت شواهد هذا البحث من دواوينهم إلى أكثر من مائة وستين شاعرًا وشاعرة من شتى البلدان العربية؛ هذا بالإضافة إلى

عشرات لشعراء القدامى لذين تتبعتُ جذور العنونة في أشعارهم، وهو ما جعل **المصادر الشعرية** لهذ لبحث تتجاوز ثلاثمائة ديوان ومجموع شعري.

وحرصتُ منذ لبدء على تجنب قتصار هذ البحث على شعراء بلد معين، أو تجاه فني محدد؛ لأن الغرض كان تتبع سمات عنو ن القصيدة في إطار كلي يكشف ما تتسم به هذه لظاهرة من وحدة وتنوع في آنٍ معًا؛ أي إبراز الخصائص الأصيلة لعنوان لقصيدة لتي لا تتغير بتغير الأزمان، و لأمكنة، و لاتجاهات الفنية، والتي يشترك فيها جُلّ الشعراء المبدعين لعناوين قصائدهم، ثم تمييز السمات لموضوعية، والفنية المتغيرة؛ بتبدل الأوقات، والأماكن، والاتجاهات، و لمتأثرة بالفروق الإبد عية الفردية بين الشعراء.

وإذ كانت الدراسة لمقتصِرة على شعراء بلد بعينه، أو تيار فني محدد تتسم بأنها أقرب إلى الدقة والتخصيص؛ فإنها في المقابل أبعد عن لرؤية الشاملة للظاهرة الفنية؛ لأنها تعزل غيرَ معزول؛ إذْ تحجب مجال النظر عن رؤية مسار ت التأثر و لتأثير المتبادل بين الشعر ء لعرب المشتركين في لغة و حدة، ولعل هذ البحث يكشف من خلال تنوع مصادره الشعرية عن المجالات الإبد عية التي يشترك فيها الشاعر السعودي مع بقية الشعر ء لعرب، وهو ما يُظهِر منزلته الإبداعية بينهم، ومدى تأثره بهم، وتأثيره فيهم، ومقدار إسهامه في لحركة الشعرية المعاصرة.

أمّا **مصادر المادة لنقدية والعلمية** لهذا البحث؛ فقد قاربت الخمسمائة مصدر؛ مستوعِبة امتد دً زمنيًا يبدأ من لقرن لثاني للهجرة بكتاب سيبويه؛ وينتهي بكتاب: جماليات العنوان لجاسم محمد جاسم الذي صدر السنة لماضية، كما جمعت بين مؤلَّفات لنقاد العرب القدامى والمحدثين، ومؤلَّفات أعلام النقد لغربي المعاصر.

وقد طبّق هذا البحث في در سته لعنو ن القصيدة **المنهجين: التاريخي، والإنشائي**؛ على تفاوت بينهما في مقدار لتركيز؛ بحسب طبيعة فصول البحث، ففي الفصلين: لأول، والثاني كان لتركيز على **المنهج لتاريخي**؛ لأن هذين الفصلين يرصدان لجذور التاريخية لعنوان القصيدة

عند العرب، ثم يسبُران عوامل ظهور هذا العنوان في الشعر العربي الحديث، والمراحل التاريخية لتطوُّره، وسِمات كلّ مرحلة من هذه المراحل، بينما جاء التركيز على **المنهج الإنشائي** في الفصول الأربعة اللاحقة؛ مع استثمار أدوات: الاستقراء، والوصف، والموازنة، والتحليل؛ من خلال تتبع الشواهد المتنوعة على أبرز الظواهر الفنية في عنوان القصيدة، وتصنيفها، واستنباط دلالات العنوان الموضوعية، وتحليل جمالياته الفنية، ورصد علاقاته السياقية الداخلية، والخارجية.

وإذا كان هذا البحث ينتمي بمجمله إلى **النقد الأدبي**؛ إذْ يتناول عناوين القصائد بالدراسة والتحليل الفني؛ فلم يخلُ في مواضع عديدة منه من **نقد النقد**، ومن الموازنة التفصيلية بين الآراء النقدية؛ ولا سيما في الموضوعات التي كثُر فيها الخلاف بين النقاد، أو راجت فيها بعض الآراء النقدية غير الدقيقة.

ومما يتصل بمنهج البحث أيضًا: أن بعض الظواهر والشواهد قد تتكرر الإشارة إليها في أكثر من موضع؛ ولكنّ مناط الاستشهاد بها مختلف في كلّ موضع، فإعادة الموضوع أو الشاهد لا تعني التكرار، بل النظر إليهما من زاوية أخرى، وعلى سبيل المثال؛ فقد دُرِست الصورة، والمفارقة في المبحث الثالث من الفصل الثاني؛ من الجانب التاريخي؛ بوصفهما سمتين مرحليتين من مراحل تطور عنوان القصيدة، ثم دُرِست المفارقة في المبحث الثالث من الفصل الثالث؛ بوصفها: أحد أنواع العنوان، كما خُصِّص لدراسة الصورة المبحث الثالث من الفصل الرابع؛ بوصفها أحد المظاهر الأربعة للجماليات الفنية للعنوان، فالدراسة اللاحقة لكل من: المفارقة، والصورة هي دراسة فنية عامة غير مقيّدة بمرحلة تاريخية معينة.

أمّا ما قد يُلحَظ من كثرة الشواهد على الظواهر الفنية من عناوين القصائد؛ فإن الباعث عليها هو: الرغبة في تقديم تصور أوضح عن طبيعة عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، وإبراز المجالات الإبداعية الأكثر رواجًا، والأغزر شواهد بين الشعراء العرب.

وقد تخفّفتُ في الحواشي من ذكر المعلومات المكتبية للمراجع؛ اكتفاءً

بذكرها في ثبت المصادر والمراجع، وتجنّبًا لتطويل الحواشي بمعلومات مكررة؛ ولا سيما مع ما يتسم به هذا البحث من كثرة مراجعه، وهو ما دفعني أيضًا إلى الاكتفاء بذكر الجزء الأول من عنوان المرجع حين يكون هذا العنوان طويلًا؛ ما لم يُخشَ التباسه بغيره من المراجع المقارِبة له في العنوان، كما أني فرّقتُ في الحاشية بين الإحالة المعتادة إلى مصادر البحث، ومراجعه بكلمة: انظر، وبين الإحالة الداخلية إلى مواضع معينة من البحث نفسه، وهنا استعملتُ كلمة: راجع؛ تمييزًا لها عن الإحالة الخارجية.

أُشير كذلك إلى أن بعض النصوص المقتبَسة من النقاد والشعراء قد تشتمل على تجاوزات أسلوبية يسيرة، وهي بعهدة أصحابها؛ ما لم تكن من الأخطاء اللغوية الصريحة، وفي هذه الحالة أنبّه عليها في الحاشية.

وإذا كانت معظم شواهد البحث تنتمي إلى شعراء كبار ومتميزين؛ فإن الطبيعة الاستقصائية الشاملة التي تتسم بها هذه الدراسة كانت تستدعي أحيانًا الاستشهاد ببعض العناوين التي تنتمي إلى شعراء أقلّ مستوى من الناحية الفنية، وقد يُضطر الباحث أحيانًا إلى الاستعانة ببعض المصادر الشعرية ذات المستوى الفني الضعيف؛ بسبب اشتمالها على شواهد واضحة على بعض الظواهر الموضوعية والأسلوبية في عنوان القصيدة المعاصر.

وتتكون **خطّة هذا البحث وأقسامه** من تمهيد، وستة فصول، ويتناول **التمهيد** مفهوم العنوان، وعناصره، ومجالاته، وأهميته قديمًا وحديثًا، ومفهوم القصيدة، ومنزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي.

ويتتبع **الفصل الأول** جذور عنوان القصيدة في الأدب العربي القديم، ومن هنا يضمّ ثلاثة مباحث؛ يختص كل مبحث منها بأحد هذه الجذور، وهي: تسمية القصائد وتلقيبها، وذكر مناسباتها، والعناية بمطالعها.

ويواصل **الفصل الثاني** تأريخ عنوان القصيدة؛ لكنْ في العصر الحديث، فيدرس في مبحثه الأول عوامل ظهور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، ويرصد في مبحثه الثاني بدايات عنونة القصائد وروّاد العنونة، ويسبُر في مبحثه الثالث المراحل الثلاث لتطور عنوان القصيدة؛ مميزًا كلّ مرحلة بسماتها الموضوعية والفنية الخاصة بها.

ويختص **الفصل الثالث** بدراسة طبيعة عنوان القصيدة؛ من خلال ثلاثة مباحث يتناول فيها: خصائصه، وأغراضه ووظائفه، وأنواعه. أمّا **الفصل الرابع**؛ فيتصدّى بمباحثه الأربعة لتحليل الجماليات الفنية لعنوان القصيدة؛ في ألفاظه، وتراكيبه، وصُوَره الشعرية، وإيقاعه الموسيقي.

ويتتبع **الفصل الخامس** بمباحثه الثلاثة العلاقات الداخلية لعنوان القصيدة، وهي: علاقته بالمقدّمات النثرية، ثم بالعنوانات الداخلية، ثم بالقصيدة نفسها. ويرصد **الفصل السادس** العلاقات الخارجية لعنوان القصيدة، فيتناول بمباحثه الأربعة علاقة العنوان بالديوان، وعلاقته بالنصوص والعنوانات السابقة، ثم علاقته بكلٍّ من: الشاعر، والمتلقي.

ولم يخلُ هذا البحث - كغيره من البحوث العلمية - من **صعوبات** واجهت الباحث في أثناء إعداده له، ومن أبرزها: اتساع نطاقه الزماني والمكاني، وهو ما أدّى إلى وفْرة مصادره الشعرية، ومراجعه النقدية، ومايزال الباحث يتذكر الإحساس بالهيبة الذي شعر به أمام عنوان المبحث الثالث من الفصل الثاني، وهو: مراحل تطور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، فقد رأى نفسه مسؤولًا عن تأريخ رحلة العنوان عبر ما يزيد على مائة سنة؛ بكل ما تشتمل عليه من مدارس شعرية متعاقبة، وتطورات إبداعية متلاحقة، وسِمات فنية متباينة حينًا، ومتداخلة حينًا آخر، وشعراء كُثُر من شتى المنازع والاتجاهات، وهو يتذكر كيف تجنب رائد دراسات العنونة في الأدب العربي: محمد عويس - رحمه الله - الخوضَ في مراحل التطور، وسِمات كلِّ مرحلة؛ مفضِّلًا التناول التاريخي العام؛ من خلال انتقاء شعراء معيّنين يمثّلون اتجاهات فنية مختلفة، ثم دراسة سمات العنونة لديهم.

ومن الصعوبات: ما واجهتُه في تتبعي لجذور عنوان القصيدة في الأدب العربي القديم من تفاوت بين ما يُوحي به عنوان المصدر التراثي، أو عنوان أحد فصوله من دلالات موائمة ظاهريًا لموضوع البحث، وبين المضمون الحقيقي للكتاب، أو الفصل، والذي كثيرًا ما يكون بعيدًا جدًا عن مجال الاهتمام، ومن ذلك: أني كنتُ أتتبع عناوين المخطوطات بمركز البحث العلمي في مكة، فعثرتُ على عنوان كتاب مخطوط لمؤلِّف من

القرن الثامن الهجري، وهو يحيى بن صفوان الأندلسي، وكان عنوان الكتاب لافتًا جدًا، وهو: **البيان في الجمع بين القصيدة والعنوان**، وقدّرتُ أنه سيكون فتحًا علميًا في إثبات قِدَم الاهتمام بعنوان القصيدة في تراثنا العربي؛ لكنني حين اطلعتُ على المخطوط اكتشفتُ أنه بعيد عمّا توهّمتُه، فالكتاب خاص بالقراءات القرآنية، والقصيدة المشار إليها في عنوانه هي قصيدة الشاطبي المشهورة في القراءات، أمّا (العنوان)؛ فهو اسم كتاب في القراءات لأبي الطاهر إسماعيل بن خلف[1].

وبعد؛ فإذا كان عالِم اللسانيات نعوم تشومسكي يقول: إننا لا نتكلم في الحقيقة طوال حياتنا سوى جملة واحدة، والموت وحده يقطعها؛ فلعلي أحاول هنا أن أتهجّى بعض حروف هذه الجملة الوحيدة الممتدة امتدادَ العمر، وكأني أراها ترتسم أمامي لتقول: إن أجمل ما في المعرفة هو: الطريق إليها، وسواءٌ عليك أولجتَ إلى جوهر الأشياء من النص، أم من العنوان؛ فإن المهم ما تكشِف عنه، لا ما تكشِف به، وإن لهذا الكشف المعرفي لذةً لا تعدِلها لذة، وإنه من فرح الروح بمكان.

نعم؛ قد يُقال كلام كثير حول التدقيق، وزيادة الاستقصاء في هذا البحث، وأنا أقِرّ به، وأوافق عليه؛ ولكني كنتُ أرى حقلًا علميًا شديد الاضطراب، وبعيدًا عن التنظيم المنهجي، وقد سعيتُ جاهدًا إلى تنظيم عملي فيه، وتحري الدقة في رصد الظواهر، وفرز الخصائص، وسبر السمات، وفي إصدار الأحكام النقدية المبنية على الاستقصاء، والموازنة، والتحليل؛ بقدْر ما وسِعني الجهد، وامتدت بيَ الطاقة.

في نهاية هذه المقدِّمة أتقدّم بالحمد والشكر أولًا لله عزّ وجلّ على نِعَمه السابغة، وعلى كرمه وتيسيره، ثم أتوجّه بالشكر الجزيل إلى المشرف الكريم الأستاذ الدكتور: عبد الله بن صالح العريني الذي لم يألُ جهدًا في قراءة هذا البحث، وتسديده، والمتابعة المستمرة لعملي فيه، أسأل الله أن يجزيه خير الجزاء وأجزله.

(1) انظر: **البيان في الجمع بين القصيدة والعنوان**: 1، 21.

وأشكر كذلك المناقشَين الفاضلين: الأستاذ الدكتور صالح بن سعيد الزهراني، العميد السابق لكلية اللغة العربية بجامعة أمّ القرى، والأستاذ الدكتور علي بن محمد الحمود وكيل الكلية للدراسات العليا والبحث العلمي، فقد أفدتُ من ملحوظاتهما القيِّمة حول البحث، كما كان لاحتفائهما بهذا العمل وبصاحبه وقْع في النفس كبير، سلّمهما الله ورعاهما، والحمد لله أولًا وأخيرًا.

التمهيد

«النص الموازي هو دائمًا منجَم لأسئلة دون جواب»
جيرار جينيت

مفهوم العنوان، وعناصره

يذكر أصحاب المعاجم العربية كلمة: العنوان؛ ضمن حديثهم عن **مادتين لغويتين**، وهما: ع ن ن، و: ع ن ي، وتدل **المادة الأولى**: (ع ن ن) على: ظهور الشيء، وبروزه أمامك؛ يُقال: بلغ عَنان السماء؛ أي: ما ظهر منها؛ إذا نظرتَ إليها، ومن الباب: عنوان الكتاب؛ لأنه أبرز ما فيه وأظهره[1]، والعنوان: الأثر، وكلّما استدللتَ بشيء على غيره؛ فهو عنوان له، ويُقال للرجل الذي يُعرِّض، ولا يصرِّح: قد جعل كذا وكذا عنوانًا له، والعُلْوان: لغة في العنوان غير جيّدة[2].

بينما تدلّ **المادة الأخرى**: (ع ن ي) على: إرادة الشيء، والقصد له، والاهتمام به؛ يُقال: عناه الأمر، و: اعتنى به؛ إذا قصده، واهتمّ به، و: من تعني بقولك؛ أي: من تقصد، ومنه: معنى الكلام؛ أي: مراد المتكلم منه، و: العنوان مشتقّ من المعنى؛ لأنه سِمة الكتاب ووصفه[3].

وعند تتبع **استعمالات** كلمة: العنوان في التراث العربي؛ سنجد أنها تنطلق من هذه الدلالات اللغوية، وتبني عليها، فمن استعمال العنوان

---

(1) انظر: مادة (ع ن ن) في: **مقاييس اللغة** 4/ 19 ـ 20، **وأساس البلاغة**: 315.

(2) انظر: مادة (ع ن ن) في: **لسان العرب** 13/ 294، **والقاموس المحيط**: 1570.

(3) انظر: مادة (ع ن ي) في: **أساس البلاغة**: 315، **ولسان العرب** 15/ 105 ـ 106، **والقاموس المحيط**: 1696.

بمعنى: **الأثر، والعلامة على الشيء**: «تقول العرب: ما **عنوان** بعيرك؟ أي ما أثره الذي يُعرَف به»[1].

ومِن استعمال العنوان بمعنى: **الدليل الظاهر على الشيء المضمَر**: قول الشاعر الأموي سوّار بن المضرَّب السعدي:

وحاجةٍ دون أخرى قد سنحتُ بها جعلتُها للتي أخفيتُ عُنوانا[2]

وبهذا المعنى أيضًا قال الشريف الرضي:

وما فضْلُ شوقيَ لولا البكاءُ والشوقُ عنوانه الأدمعُ[3]

ومن استعمال العنوان بمعنى: **الإشارة المختصرة، أو الأنموذج**: عناوين بعض المؤلَّفات التراثية التي **تبدأ بكلمة: عنوان**؛ مثل: كتاب ابن البنّاء المراكشي: **عنوان** الدليل من مرسوم خطّ التنزيل؛ إذْ يصرِّح المؤلف في مقدمته بأنه جمع فيه ما تيسّر من الفوائد التي توصل إليها بحثه في الرسم العثماني للمصحف؛ ومن هنا سمّاه بهذا الاسم[4].

تشتمل الدلالات السابقة للعنوان على **الأركان الأساسية** لعملية التداول: المرسِل، والرسالة، والمستقبِل، فالعنوان يعبّر عن **إرادة** صاحبه (المرسِل)، **وقصده واهتمامه**؛ ولو على سبيل **التعريض** والتلميح، وهو **علامة** يُعرَف بها النص الذي يُعنْونه (الرسالة)، **وانموذج يختصر** ما يُصاحبه، وهو **ظاهر** في مواجهة المتلقي (المستقبِل)، **وبارز** أمام عينيه، **وأثرٌ يستدلّ** به على غيره.

أمّا استعمال العنوان؛ للدلالة على اسم الكتاب؛ فقد رصد بعض أدبائنا القدامى نشأته، وحاولوا تفسير سبب إطلاقه، فقال ابن عبد ربّه: «كان يُؤتَى بالكتاب، فيُقال: **من عُنِيَ به**؟ فسُمّي: عنوانًا»[5]، وقال أبو بكر الصولي: «العنوان: **العلامة**؛ كأنك علّمته حتى عُرِف؛ بذكر من

(1) **أدب الكتّاب**: 147.
(2) انظر: **الحماسة** 2/ 111.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 674.
(4) انظر: **عنوان الدليل**: 30.
(5) **العقد الفريد** 4/ 213.

كتبه، ومن كُتِب إليه»[1]، وقال ابن السيد البطلْيَوسي: «العنوان: **الأثر**، وبه سُمّي: عنوان الكتاب»[2]؛ كأنه يقصد أن العنوان أثر، أو علامة على ما يتضمنه الكتاب، وقال ابن عبد الغفور الكلاعي: «يُحتمَل أن يُسمَّى عنوان الكتاب عنوانًا؛ لوجهين: أحدهما: أنه يدلّ على **غرض** الكتاب... والوجه الآخر: أنه سُمّي عنوانًا؛ لأنه يدلّ على الكتاب؛ ممن هو، وإلى من هو»[3].

وبالإضافة إلى عنوان الكتاب؛ استُعملت كلمة العنوان في تراثنا العربي **اصطلاحيًا**؛ ضمن **مجالين** معرفيين، وهما: الرسائل الديوانية، والفنون البلاغية، ففي **الرسائل الديوانية** تحدث المصنِّفون فيها عن القوانين المرعية في كتابتها، ومن هذه القوانين: ما يتعلق **بعناوينها** التي تشتمل على البسملة، وذكر المرسِل، والمرسَل إليه، وما يُلتزَم فيها من أُصول الخطاب؛ بحسب المقامات: تقديمًا وتأخيرًا، وتواضعًا وتفخيمًا، ودرجات التلقيب، وقواعد الخط والرسم الإملائي للعنوان المتوافقة مع هذه الأُصول[4].

وفي **الفنون البلاغية** أطلق ابن أبي الإصبع مصطلح: العنوان على أحد هذه الفنون، وفي تعريفه يقول: «**باب العنوان**: وهو أن يأخذ المتكلِّم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح، أو هجاء، أو عتاب، أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانًا لأخبار متقدِّمة، وقصص سالفة»[5]، ويبدو أن ابن أبي الإصبع هو أول من أطلق هذا المصطلح على هذا الفنّ البلاغي، وقد جعله ضمن أبواب البديع التي سلِمتْ له: استنباطًا، وتسمية[6]،

(1) **أدب الكتّاب**: 143.
(2) **الاقتضاب** 1/ 191.
(3) **إحكام صنعة الكلام**: 52.
(4) انظر: **أدب الكتّاب**: 144 ـ 147، **ومواد البيان**: 496 ـ 499، **ومعالم الكتابة ومغانم الإصابة**: 69 ـ 70.
(5) **تحرير التحبير**: 553.
(6) انظر: المصدر السابق: 525.

وتبعه في إطلاق مصطلح العنوان على هذا الفنّ عدد من البلاغيين[1].

ورأى محمد بلاجي أن معنى هذا المصطلح البلاغي مقارب لمعنى: التلخيص[2]؛ ولكنّ تأمل تعريف ابن أبي الإصبع له، وشواهده عليه يُظهر أن معناه: التلميح، وليس التلخيص، وما يؤكّد هذا الاستنتاج أن صاحب الطراز خالف ابن أبي الإصبع في تسمية هذا الفن البلاغي، فسمّاه: التلميح[3]. وقد لحظ الهاشم اسمهر أن البلاغيين بهذا المصطلح أنزلوا كلمة: العنوان من موقعها المتصدر أعلى النص؛ لتصبح دلالتها محصورة في جزء محدود من المتن[4].

وفي **العصر الحديث** شهد استعمال كلمة: العنوان توسعًا دلاليًا كبيرًا، فبالإضافة إلى المعاني القديمة لها؛ أصبحت تُستعمل أيضًا للدلالة على الموقع المكاني، وعلى المرجع الرمزي والرقمي للمراسلات البريدية[5]، وللإشارة كذلك إلى المواقع الشبكية على الإنترنت.

أمّا تعريف العنوان **اصطلاحًا**؛ فقد أقرّ النقاد المعاصرون بصعوبته؛ إذْ رأى ليوهوك أن «من الصعب وضع تعريف محدد للعنوان؛ نظرًا لاستعماله في مَعَانٍ متعددة»[6]، بينما علّل جيرار جينيت صعوبة تعريفه؛ بأن العنوان ليس عنصرًا منفردًا، بل هو مجموعة مركّبة من العناصر المتداخلة التي تكوِّن بمجموعها الجهاز العنواني[7]، فيما أعاد مصطفى سلوي قلة تعريفاته إلى تأخر الاهتمام به من الجانب التنظيري[8].

---

(1) انظر: **حسن التوسل**: 302، **وشرح الكافية البديعية**: 247، **وخزانة الأدب** 2/ 301.

(2) انظر: **توظيف العناوين في تأليف المصنفات**؛ ضمن: **ندوة الأدب القديم أية قراءة**: 126.

(3) انظر: **الطراز** 3/ 170 ـ 171.

(4) انظر: **عتبات المحكي القصير**: 37.

(5) انظر: **عنوانات الصحف**: 11.

(6) **علم العنونة**: 44.

(7) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 106، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 65.

(8) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 157 ـ 158.

ومع هذا فقد حاول بعض النقاد **تعريف العنوان**، وتحديد مفهومه، ومنهم **ليوهوك** الذي عرّفه بأنه: مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تُدرَج على رأس النص؛ لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتُغري الجمهور المقصود بقراءته[1]، واختصر **محمد الهادي المطوي** هذا التعريف بقوله: إن العنوان «رسالة لغوية تُعرِّف بهُوية النص، وتحدِّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه»[2]، وإلى قريب من هذا ذهب **عبد القادر رحيم** في تعريفه له بأن «العنوان: علامة لغوية تعلو النص؛ لتسِمه وتحدّده، وتُغري القارئ بقراءته»[3]، ومن الواضح أن هذه التعريفات كلها تحدد هُوية العنوان؛ من خلال الوظائف التي يؤديها للنص.

وعلى هذا النحو من التوجه، وبالإفادة من التعريفات السابقة؛ مع مراعاة طبيعة العنوان المعاصر الميّال إلى الإيحاء في التعبير؛ يمكن **تعريف العنوان هنا بالقول**: إنه عتبة لغوية تتصدر النص؛ لتميّزه عن غيره، وتُوحي بمضمونه، وتجذب المتلقي إليه.

أمّا **عناصر العنوان وأجزاؤه**؛ فإن تمييزها مبنيّ على النظر إلى العنوان بوصفه جهازًا، أو نظامًا متكاملًا للعنونة، وهو ما جعل جينيت يُصنِّف (الجهاز العنواني) إلى **ثلاثة عناصر** متمايزة، وهي: العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي أو الثانوي، وإشارة التعيين لجنس النص[4]، **والعنوان الرئيس** هو العنصر الحاضر دائمًا مع النص، بينما يُراوح العنصران الآخران بين الحضور والغياب؛ بحسب الحاجة إليهما، أو الرغبة فيهما.

والمقصود **بالعنوان الفرعي** هو: العنوان الشارح للعنوان الرئيس، ويمتاز بدلالات إضافية خاصة به؛ وإن كان واقعًا ضمن الدائرة الدلالية

---

(1) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 115، و**شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 456.

(2) انظر: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 457.

(3) **علم العنونة**: 45.

(4) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 91، و**السيميوطيقا والعنونة**: 106.

للعنوان الرئيس[1]، ومثاله: عنوان قصيدة عمر أبو ريشة: بسمة التحدي: هكذا يمضي شهيدنا[2]، فالعنوان الفرعي: هكذا يمضي شهيدنا يُضيف دلالات مهمة تفسِّر العنوان الرئيس: بسمة التحدي، وتكشف أبعاده.

ويعتمد **التمييز** بين العنوان الرئيس والعنوان الفرعي على **ثلاثة محددات**، وهي: أولية العنوان الرئيس وتقدمه المكاني، وتميزه بالحجم الأكبر من الخط، وقلة عدد كلماته؛ قياسًا بالعنوان الفرعي، ولا يلزم اجتماع هذه المحددات الثلاثة في العنوان؛ ولكن حين تجتمع؛ يجب أن تكون مقتصرة على أحد العنوانين؛ ليميز القارئ بين العنوان الرئيس، والفرعي، وبعض الأدباء لا يلتزم بهذا الضابط؛ سعيًا إلى لفت نظر القارئ؛ بهذا الإرباك المتعمد لقدرته على التميز بين العنوانين[3].

أمّا **إشارة التعيين الجنسي**؛ فهي التي تحدد الجنس الأدبي للنص؛ مثل: شعر، أو قصيدة، أو رواية، أو أقصوصة، أو مسرحية، ولهذا العنصر تأثير كبير في تحديد كيفية استقبال المتلقي للنص؛ بناءً على التمايز الفني بين هذه الأجناس الأدبية[4].

مجالات العنوان

هناك **مجالان رئيسان** للعنوان، وهما: العنوان **الشعري**، والعنوان **النثري**، والوصف هنا ليس وصفًا للعنوان، بل لمجاله، فالعنوان الشعري هو: العنوان الذي يتصدر النصوص الشعرية؛ سواء أكان العنوان نفسه منثورًا، أم منظومًا على هيئة الشعر، والعنوان النثري هو: العتوان الذي يعلو النصوص النثرية؛ بصرف النظر عن أسلوب صياغته، وسأبدأ بالعنوان النثري؛ لأنه الأكثر تنوعًا، والأوسع حضورًا في الكتابة.

---

(1) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 55 ـ 56.

(2) انظر: **ديوانه**: 23.

(3) انظر: **النص الموازي للرواية**: 91، و**عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 204، و**في نظرية العنوان**: 80.

(4) انظر: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 457، و**عتبات النص الأدبي**: 39 ـ 40.

يمكن التمييز بين **ثلاثة أنواع** من العناوين النثرية، وهي: عنوان النص الأدبي، وعنوان النص العلمي، والعنوان الصحفي، ويشمل **عنوان النص الأدبي**: المقالة الأدبية، والقصة بأنواعها، والمسرحية، ويتسم هذا العنوان بالميل إلى الإيحاء، وقد يجنح إلى الغموض، وباتساع مدى التأويل فيه؛ بسبب تفضيله التعبير غير المباشر عن الرؤى والأفكار، كما أن صِلته بالنص لا تبدو واضحة في كثير من الأحيان[1]، ومع هذا - وربما بسببه - تتوافر في عنوان النص الأدبي عناصر جذب للمتلقي لا يُصادفها في عنوان النص العلمي، ومن أبرز هذه العناصر الجاذبة: غرابة التعبير، وطرافة التركيب، والإبداع في التصوير، وخفاء المعنى الذي يُغري المتلقي بالمتابعة والاكتشاف.

ويشمل **عنوان النص العلمي**: البحوث العلمية، والمقالات المتخصصة في شرح النظريات والعلوم، ويتسم هذا العنوان بوضوح المعنى، والدقة في استعمال الكلمات، والحياد الموضوعي في أسلوب التعبير، والمطابقة الدلالية مع النص المعنْوَن[2].

ويمتاز **العنوان الصحفي** بمزجه بين خصائص النوعين السابقين؛ بحسب طبيعة المادة المنشورة، **فعنوان الخبر** أقرب إلى سمات العنوان العلمي؛ من حيث الحرص على الوضوح، والحياد، والدقة، والاقتصاد في الكلمات، والتركيز على المضمون أكثر من الشكل؛ بالإضافة إلى اعتماده كثيرًا على أسلوب التفصيل بعد الإجمال؛ من خلال الجمع بين عنوان رئيس موجز، وعنوان فرعي أكثر تفصيلًا، بينما تقترب **عناوين مقالات الرأي** من طبيعة العنوان الأدبي الذي يتجنب غالبًا الأسلوب المباشر لإيصال الأفكار[3]؛ مفضِّلًا الصياغة الجمالية والتصويرية المعبِّرة عن شخصية الكاتب؛ أكثر من تعبيرها عن موضوع النص.

أمّا **العنوان الشعري**؛ فهو أقرب مجالات العنوان إلى الرمزية

---

(1) انظر: **النص الموازي للرواية**: 89 - 90، **وجماليات العنوان**: 76.

(2) انظر: **المنهجية في البحث الأدبي**: 195، **وسيمياء العنوان**: 64، **ولسانيات الاختلاف**: 2.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 233 - 238، **والنص الموازي للرواية**: 88.

والإيحاء، والانزياح والتصوير، وأبعدها عن التعيين، والتطابق الدلالي مع النص[1]، كما يتسم بأنه أكثر تمنّعًا، وأضيق مجالًا من عناوين الفنون الأخرى؛ بما في ذلك العنوان القصصي؛ إذْ لدى الروائي خيارات أوسع؛ لانتقاء عنوان روايته من أحد أحداثها، أو أسماء شخصياتها، أو زمانها، أو مكانها، أو مجالها الموضوعي[2]، وربما يعود هذا التمنع إلى أن العنوان الشعري حديث العهد؛ إذْ لم يكن الشعر قديمًا ذا صلة وثيقة بالعنوان، بينما كانت العنونة لصيقة بالأعمال السردية منذ أمد بعيد، وعبر تاريخها الممتد[3].

ومع هذا التمايز في سمات العنونة بين مجالات العنوان؛ فإن هناك تقاربًا ملحوظًا ومطّرِدًا بين العناوين الشعرية، والعناوين القصصية بخاصة؛ بسبب تداخل الأجناس الأدبية في الأدب الحديث، والاقتراض المتبادل بينها في السمات الفنية؛ إذْ تتجه كثير من القصائد إلى استثمار أساليب التشويق القصصي في صياغة عناوينها، وهو ما سيأتي تفصيله عند الحديث عن سِمات العنونة في الشعر المعاصر؛ ضمن المبحث الثالث من الفصل الثاني، كما تنحو كثير من العناوين الروائية المعاصرة نحو الرمز، وتعتمد صياغتها الأسلوبية على الانزياح والتصوير؛ مقترضةً هذه السمات الفنية من العنوان الشعري[4]، ولهذه الظاهرة شواهد متعددة ستُذكر لاحقًا عند تناول خصائص عنوان القصيدة في المبحث الأول من الفصل الثالث.

أهمية العنوان

أ ـ أهمية العنوان في التراث العربي

تبرز أهمية العنوان في التراث العربي من **جانبين**: الجانب التنظيري،

---

(1) انظر: **سيمياء العنوان**: 64، 117، وفي **نظرية العنوان**: 421 ـ 422، **وجماليات العنوان**: 76 ـ 78.

(2) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 107.

(3) انظر: **سيمياء العنوان**: 117، وفي **نظرية العنوان**: 303، 365.

(4) انظر: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 43، وفي **نظرية العنوان**: 303 ـ 304، 309.

والجانب التطبيقي، ففي **التنظير** يصادف الباحث في هذا التراث عددًا من النصوص المؤكِّدة لأهمية العنوان، ومنها: قول الجاحظ: «وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان، أو ديانة إلى بعض من يُشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه، ويختمه، وربما لم يرضَ بذلك؛ حتى **يُعنْونه** ويُعظِّمه»[1].

كما عدّ تقي الدين المقريزي العنوان أحد **العناصر المنهجية الثمانية** التي يجب أن تشتمل عليها مقدمة أيّ كتاب؛ إذْ قال: «اعلم أن عادة القدماء من المعلِّمين قد جرتْ أن يأتوا **بالرؤوس الثمانية** قبل افتتاح كلّ كتاب، وهي: الغرض، **والعنوان**، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أيّ صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[2].

وقد عزّز **الجانب التطبيقي** هذا التوجه النظري، فالمقريزي نفسه بعد أن أنهى كلامه السابق؛ بدأ تطبيقه على كتابه؛ متحدثًا بالتفصيل عن رؤوسه الثمانية[3]، ولم يكن المقريزي ـ وهو من علماء القرن التاسع الهجري ـ مبتدعًا هنا منهجًا جديدًا في التأليف، بل كان يتبع منهجًا مستقرًا عند المؤلِّفين العرب القدامى الذين طالما صدّروا كتبهم بمقدمات منهجية تتضمن: غرض التأليف وبواعثه، **وعنوان الكتاب**، واسم الشخص المهدَى إليه، وخطّتهم في تأليفه، ومنهجهم في ترتيبه[4]، ومنهم: أبو حاتم الرازي، وهو من علماء القرن الرابع الهجري الذي حرص في مقدمة كتابه: الزينة على ذكر عنوان كتابه؛ معلّلًا تسميته بذلك، وهو التعليل الذي يُظهِر من خلاله أهمية موضوعه، فقد قال: «وسمّيناه: كتاب الزِّينة؛ إذْ كان من

---

(1) **الحيوان** 1/ 98.

(2) كتاب **المواعظ والاعتبار بذكر الخِطَط والآثار** 1/ 3، وانظر الشرح التفصيلي لهذه الرؤوس الثمانية في: **كشف الظنون** 1/ 36، **وكشاف اصطلاحات الفنون** 1/ 15 ـ 16.

(3) انظر: المصدر السابق 1/ 3 ـ 4.

(4) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 32، 39، **وخطاب المقدمات في شروح مخطوطة**: 238.

يعرف ذلك يتزيّن به في المحافل، ويكون منْقبةً له عند أهل المعرفة»[1].

ولم يقتصر اهتمام المؤلفين القدامى على العنوان: تفسيرًا، وتعليلًا على ما تتضمنه مقدمات كتبهم، بل تفنّن بعضهم في الاحتفاء بالعنونة على امتداد الكتاب؛ من خلال **عنونة أبوابه، وفصوله، وفقراته**، فقد صمّم ابن عبد ربه في كتابه: العقد الفريد نظامًا متكاملًا لعنونة الكتاب وفصوله؛ إذْ بناه على فكرة: العِقد الذي تتسلسل فيه الجواهر والدرَر، وخصّ كل باب منه، ـ أو كل كتاب منه بحسب تعبيره ـ باسم خاص من أسماء اللآلئ والجواهر؛ مثل: الفريدة، والزبرجدة، والجمانة، والمرجانة، والياقوتة، والجوهرة، والزمرّدة، وقد شرح في مقدمة كتابه منهجه هذا في العنونة[2].

أمّا حازم القرطاجني؛ فقد كان أكثر احتفالًا بالعنونة والتقسيم؛ بسبب طبيعة تفكيره المنطقي؛ إذْ لم يقتصر على عنونة الكتاب وفصوله، بل تجاوز ذلك إلى عنونة فقراته، واشتمل نظام العنونة عنده على عناوين خاصة به، ولعله لم يُسبق إليها؛ مثل: منهج، ومعلَم، ومعرف، ومأمّ، وإضاءة، وتنوير[3].

ومن دلائل احتفائهم بالعنوان أيضًا: **صياغتهم المتأنِّقة له**، كالحرص على **السجع** فيه[4]؛ مثل: كتاب: الكافي في العَروض والقوافي للخطيب التبريزي، وكتاب: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، ولم يكتفوا بالتأنق **الصوتي**، بل ضموا إليه **وسائل التانق المعنوي**؛ كالاستعانة بألفاظ **التفخيم والاكتمال**؛ مثل: كتاب: الكامل للمبرِّد، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني، وألفاظ **الجواهر واللآلئ**؛ مثل: كتاب ابن عبد ربه السابق، وكتاب: مروج الذهب

(1) **كتاب الزينة** 1/ 58.

(2) انظر: **العقد الفريد** 1/ 4.

(3) انظر حديث محقق الكتاب عن منهج العنونة عند حازم في: **منهاج البلغاء**: 95، ثم انظر: **براعة الاستهلال**: 41.

(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 220، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 187.

ومعادن الجوهر للمسعودي، وألفاظ **الكواكب والنجوم**؛ مثل: كتاب: الكوكب الدريّ لجمال الدين الإسنوي، وكتاب: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابن تَغْري بَرْدي، وألفاظ **الأزهار والرياض**؛ مثل: روضة الفصاحة لزين الدين الرازي، والمزهِر في علوم اللغة وأنواعها للسيوطي[1].

وقد كان **للقرآن الكريم** بأسمائه المتعددة، وأسماء سُوَره أثر واضح في تعزيز الاهتمام بالعنوان عند المؤلِّفين العرب، وفي الرقيّ بأساليب العنونة في مؤلَّفاتهم[2]؛ ولا سيما أن نظام التسمية في القرآن اتسم بالاستقلال والجِدّة والترابط، وهو ما استدعى التأمل والتفكير، وقد أورد السيوطي كلامًا للجاحظ ـ لم أجده في كتبه ورسائله التي بين يديّ ـ يكشف عن تنبّهه إلى هذا النظام الجديد في التسمية الذي أرساه القرآن، وفي تقرير هذا «قال الجاحظ: سمّى الله كتابه اسمًا مُخالفًا لِما سمّى العرب كلامهم على الجملة والتفصيل؛ سمّى جملته: قرآنًا؛ كما سمّوا: ديوانًا، وبعضه: سورة؛ كقصيدة، وبعضها: آية؛ كالبيت، وآخرها: فاصلة؛ كقافية»[3].

غير أن أثر القرآن في مجال العنونة كان واضحًا في عناوين المؤلَّفات العلمية، والأدبية، والنثر الفني؛ كالرسائل، والمقامات، **دون المدوّنات الشعرية** التي لم تُفِد في معظمها من الآفاق الواسعة التي افتتحها القرآن أمام عنونة النصوص[4]، فقد ظلّت جُلّ القصائد والدواوين في تراثنا العربي معزولة عن العنوان، ومن هنا عدّ النقاد ديواني المعري: سِقْط الزَّند، ولزوم ما لا يلزم أنموذجين لافتين في عنونة النصوص الشعرية؛ بالإضافة

(1) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 47، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 189 ـ 193.

(2) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 84 ـ 93، **وبراعة الاستهلال**: 32 ـ 34، **وعلم العنونة**: 63 ـ 69، 294.

(3) **معترك الأقران** 2/ 326، وانظر النص أيضًا ـ مع اختلاف يسير ـ في كتابه الآخر: **الإتقان** 1/ 143.

(4) انظر: **براعة الاستهلال**: 34، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 124، 150.

إلى نماذج أخرى لاحقة لهما[1]، كما يمكن أن يُضاف كذلك بعض الشواهد لقصائد مسمّاة من قِبَل أصحابها، وهو ما سيأتي تفصيله في المبحث الذي يعقب مباشرة هذا التمهيد.

ويرى عبد الله الرشيد أنه مع الإقرار بقلة العنونة في المجال الشعري بعامة؛ فإن عنونة الدواوين كانت أكثر من عنونة القصائد، ويعلّل ذلك بقوله: «العلّة في عنْونة بعض القدماء لدواوينهم؛ دون قصائدهم بيِّنة؛ إذْ إنهم أدركوا أن ما يُجمَع بين دفّتي كتاب محتاج إلى العنْونة، فلا كتاب بلا عنوان، أمّا القصيدة الواحدة؛ فمن النادر أن تُجعل مستقلة في كتاب»[2]؛ على أن تتبع القصائد المسمّاة في التراث العربي - وهو ما يتصدى له المبحث الآتي - يكشف أن التفاوت بين القصائد والدواوين في مجال العنونة ليس كبيرًا؛ كما يبدو في ظاهر الأمر.

تبقى الإشارة إلى أن في تراثنا العربي ما يشهد بأن أسلافنا تجاوزوا الاهتمام بالعنوان إلى الاهتمام بمجمل **العتبات النصية** التي يُعدّ العنوان أحد عناصرها، ومن عناصرها الأخرى: الحواشي، والمقدمات، وتعليقات النسّاخ، والنصوص التي تُثبت إجازة الرواية، والسماع، والقراءة، والمعارضة، وكذلك إثباتات التملك، والبيع، والوقف، وغالبًا ما تُكتب هذه النصوص الموازية على هوامش صفحة العنوان في المخطوطات العربية[3]، فكلّ هذه العتبات أو النصوص الموازية تُعدّ منجمًا ثمينًا تُرصدَ من خلاله رحلة التلقي الممتدة لهذا النص المخطوط مع نُسّاخه، وشُرّاحه، وقُرّائه، ومتملِّكيه، ولعلّ هذا ما دفع الزمخشري إلى أن يدوّن المقولة المعبِّرة واللافتة للشاعر المشهور أبي بكر الخوارزمي في هذا الشأن، فقد «قيل لأبي بكر الخوارزمي عند موته: ما تشتهي؟ قال: **النظر في حواشي الكتب**»[4].

(1) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 9، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 142 - 143.

(2) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 10.

(3) انظر: **صفحات العناوين في المخطوطات العربية**: 367 - 371.

(4) **ربيع الأبرار ونصوص الأخبار** 4/ 41.

ومع هذا فقد ظلّ للعنوان مكانه الخاص والمتميز بين النصوص الموازية في تراثنا العربي، وهو ما يظهر جليًّا في صفحة الغلاف للمخطوطات العربية التي يُلحظ فيها التركيز على العنوان؛ من خلال حجم الخط البارز الذي يُكتَب به، أو عبر وضعه وسط إطار مربّع، أو مستطيل، أو دائري[1] ؛ لزيادة لفت الأنظار إليه.

ب ـ أهمية العنوان في الدراسات النقدية الحديثة

لم يكن العنوان ـ ومعه مجمل النصوص المحيطة بالمتن ـ يحظى باهتمام كبير في الدراسات النقدية إلى وقت قريب[2] ؛ إذْ كان أقصى ما يصنعه الناقد عند تحليله لأحد النصوص الأدبية هو التوقف المتعجل أمام العنوان؛ للنظر في مدى دلالته على النص، ثم الانتقال سريعًا بعد ذلك إلى ما يراه المهمة الأساسية له، وهي: تحليل النص من داخله، وليس حال الدراسات النقدية الغربية بأفضل من حال النقد العربي؛ ولهذا قال الناقد جون كوين عن العنونة: «إنها واقعة قلّما اهتمت بها الشعرية؛ حسب علمي»[3].

كما اشتكى محمد عويس في مستهل كتابه عن العنوان من قلة الدراسات النقدية العربية والغربية حوله[4]، وقد أصدر كتابه في أواخر الثمانينات من القرن الميلادي الماضي، ويبدو أنه لم يطّلع على بواكير الدراسات النقدية الغربية التي كانت قد بدأت تظهر وتنتشر قبل صدور كتابه بخمسة عشر عامًا.

وهكذا؛ فإن العنوان لم يشهد اهتمامًا حقيقيًا في الدراسات الغربية إلّا منذ أربعين سنة فقط؛ أي مع بداية السبعينات من القرن العشرين، ولعل **أبرز النقّاد** الذين أسّسوا لهذا التوجه النقدي هم: كلود دوشيه، وشارل غريفال، وليوهوك الذي يُعد كتابه: سِمة العنوان الدراسة التأسيسية الأولى

---

(1) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 171.

(2) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 77، **وسيمياء العنوان**: 165.

(3) **السيميوطيقا والعنونة**: 97، وانظر أيضًا: **براعة الاستهلال**: 34 ـ 35.

(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 7، 9.

في هذا التوجّه، ثم جيرار جينيت؛ ولا سيما في كتابه: العتبات الذي درس فيه العنوان بالتفصيل؛ ضمن تناوله الموسّع لعتبات النصوص[1].

وأسهمت جهود هؤلاء النقاد وغيرهم في ظهور ما أصبح يُعرَف في الدراسات النقدية بـ: **علم العنوان** الذي يعتمد على التحليل اللغوي التفصيلي لمكوّنات العنوان، والبحث عن امتداداتها في النص، وفي السياق الأدبي والثقافي بعامة[2].

ولا يمكن فهم الموقع الجديد الذي صار يحتله العنوان في الدراسات النقدية الحديثة؛ إلّا من خلال إدراك الإطار الأوسع الذي وضعه **جيرار جينيت** فيه، وهو ما دعاه بالعتبات، أو **النص الموازي**، ويقصد به: العلامات النصية المحيطة بالمتن، وكان جينيت في كتابه: أطراس قد تناول **المتعاليات النصية** التي رأى أنها موضوع الشعرية؛ مثلما أن النص هو موضوع النقد الأدبي[3]، ثم عرّف هذه المتعاليات النصية بأنها: كلّ ما يجعل النص «في علاقة ظاهرة، أو ضمنية مع نصوص أخرى»[4]، وجعل **النص الموازي** النوع الثاني من أنواعها، ثم ذكر أبرز **العناصر** التي تندرج تحته، ومنها: العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والتذييلات، والتنبيهات، والهوامش الجانبية، والحواشي السفلية، والعبارات التوجيهية، والملاحق، والزخرفة، والرسوم المصاحبة[5].

---

(1) انظر: **النص الموازي للرواية**: 84، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 195 ـ 196، **وعلم العنونة**: 82 ـ 83.

(2) انظر: **ما تبقّى لكم العنوان والدلالات**: 72، **وشعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 455.

(3) انظر: **أطراس**: 130، وعنوان الكتاب يشير إلى معنى: بقاء آثار الكتابات السابقة في الكتابة الجديدة، فالأطراس لغةً: جمع طِرس، وهو: الصحيفة التي مُحي ما فيها، ثم أعيدت الكتابة عليها؛ انظر: مادة (ط ر س) في **القاموس المحيط**: 713.

(4) **أطراس**: 130.

(5) انظر: المصدر السابق: 131.

غير أنه عاد في كتابه اللاحق: عتبات، فصنّف النص الموازي في **قسمين**، وهما: **النص المصاحِب**: ويشمل جميع النصوص الموازية المرتبطة ارتباطًا ماديًا ومباشرًا بالمتن، أو الكتاب؛ مثل: العنوان، والمقدمة، واسم المؤلِّف، والحواشي، والرسوم، **والنص المحيط**: ويشمل جميع النصوص الموجودة خارج الكتاب، والمتعلقة به؛ مثل: الاستجوابات، والشهادات، والقراءات، والتعليقات[1].

وقدّم جينيت **تعريفًا محددًا للنص الموازي** بأنه: «ما يصنع به النص من نفسه كتابًا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قُرّائه، وعمومًا على الجمهور»[2]، وقد لحظ أن كثيرًا من عناصر النص الموازي؛ مثل: العنوان، واسم المؤلف لا تقدِّم أجوبة للقارئ؛ بقدر ما تثير الأسئلة في داخله، ومن هنا قال: إن النص الموازي «هو دائمًا منجم لأسئلة دون جواب»[3]، كما أشار إلى أن **الوظيفة الأساسية** لهذه العناصر الموازية والمصاحبة للنص هي: حماية المتن من التحريف والتزييف، وحفظ حقوق المؤلِّف، ثم تأتي بعد ذلك الوظائف الأخرى لها؛ كالإحالة، والتعبير، والتوجيه، والإشهار[4]، وهذا يعني أن لهذه العتبات المصاحِبة خصائص ووظائف تختلف عن خصائص المتن النصي ووظائفه[5].

وقد أصبح لهذه المفاهيم والمصطلحات التي جاء بها جينيت حضور واسع في النقد العربي الحديث؛ ولا سيما المتعلق منه بدراسة عتبات النص بعامة، والعنوان بخاصة، والواقع أن قيمة كتابي جينيت ليست في

---

(1) انظر: **النص الموازي للرواية**: 82، **والسيميوطيقا والعنونة**: 102، **وعتبات الكتابة**: 9، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية**: 27، وهناك اختلاف بينهم في ترجمة اسمي هذين القسمين، وقد اخترت التعبيرين البعيدين عن الالتباس.

(2) **السيميوطيقا والعنونة**: 103.

(3) **أطراس**: 132.

(4) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 16، **وعتبات المحكي القصير**: 76.

(5) انظر: **عتبات النص بحث في التراث العربي**: 15، 41.

اكتشافهما أشياء جديدة، بل في تركيزهما على جوانب نصية طالما أهملناها بوصفها من البدهيات[1].

ومع هذا فقد سجّل النقاد عددًا من **المآخذ** على دراسة جينيت للعتبات، ومنها: إهماله **لعتبة: الخاتمة**؛ على أهميتها المعروفة؛ في مقابل توسعه في دراسة عتبات لاحقة ليس لها ارتباط وثيق بتكوين النص؛ مثل: التعليقات، والمقابلات المنشورة بعد ظهور النص[2]، وكذلك الزخرفة، والرسوم المصاحبة التي من الصعب أن تُعد **نصوصًا** موازية؛ إلّا بالنظر إلى كيفية استقبالها، وليس طريقة إبداعها.

كما أن مصطلح: النص الموازي نفسه غير دقيق في التعبير عن هذه العناصر النصية المصاحبة للمتن؛ ذلك لأنه يوحي بانفصال هذه العناصر عن النص، وأن لها مسارًا موازيًا لمساره؛ مع أنها في الواقع مرتبطة به، ودالة عليه، ومتفاعلة معه[3] ؛ أي إنها نصوص مرافقة للمتن النصي، وليست موازية له، ومن هنا كان **مصطلح: العتبات** أدقّ تعبيرًا عنها؛ لأنه يجمع بين معنيي: الاتصال، والانفصال في الوقت نفسه[4]، فهذه العناصر تقع خارج النص؛ ولكنها مُفْضية إليه.

وهذا الفرق الدلالي بين مصطلحي: النصوص الموازية، والعتبات يُثير **سؤالاً مهمًا** متصلًا بالعنوان، وبالعتبات النصية بعامة، وهو: هل العنوان جزء من النص؟ هل يقع داخله أم خارجه؟ وليس هناك جواب حاسم عن هذا السؤال؛ لأن المنطقة المتوسطة التي يتبوؤها العنوان بين داخل النص وخارجه تجعل من الصعب الحكم بانتمائه الواضح إلى إحدى الجهتين، ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يميل إلى أنه يجمع بين

---

(1) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 22.
(2) انظر: المصدر السابق: 32، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 270.
(3) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 13، 23، 45 ـ 46.
(4) انظر: **في نظرية العنوان**: 42 ـ 45.

الأمرين[1]، فهو خارج النص؛ لأنه مستقل مكانيًا، ولغويًا عنه، وهو داخله؛ لأنه ملتصق به، ومنبثق منه.

غير أن هذا السؤال قد يكشف جانبًا من **أسباب احتفاء عصرنا بالعنوان**، وبقية العتبات؛ إذْ «لم يكن هناك من عصر أعطى للعنونة أهمية كعصرنا الحديث؛ حتى لنستطيع القول: إننا نعيش **عصر العنونة** التي تفرض حضورها على المستوى الشخصي؛ بما يحدّد لكلٍّ منا هُويته، وانتماءه الجغرافي والوظيفي، والتوجه الفكري، وهي قبل ذلك سِمة لمختلف أشكال الأداء عند الدول، والأنظمة، والأحزاب»[2].

وقد كان لنظريات التفكيك وما بعد البنيوية أثر واضح في الاهتمام المتزايد بالعنوان؛ بوصفه جزءًا من الهامش الذي أهملته النظرية الأدبية المركزية المعتمدة على التمييز القاطع بين الثنائيات المتقابلة؛ مثل: المتن والهامش، والخارج والداخل، والنص الأدبي والكلام العادي[3]، ولعل هذا ما يفسّر انتقال النظرية الشعرية المعاصرة من التساؤل عن أدبية النص عند ياكبسون؛ إلى التساؤل عن نصية النص عند جينيت؛ أي التحول من البحث عن العناصر المكوِّنة للنص من الداخل؛ إلى البحث عن العناصر المحيطة به، والتي تجعل منه نصًا[4].

غير أن المنهج النقدي الأكثر احتفاءً بالعنوان، والأكثر اختصاصًا به، وببقية العتبات هو: **المنهج السيميائي**، ويُعنى هذا المنهج بدراسة الرموز، والاختصارات، والإشارات المتعارَف عليها في المجتمع، والمنتمية إلى

(1) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 26، 40 (الحاشية: 34)، وفي **نظرية العنوان**: 34، 104.

(2) **العين والعتبة**: 41.

(3) انظر: **من النص إلى العنوان**: 406 ـ 409، وفي **نظرية العنوان**: 37 ـ 41، 104 ـ 105.

(4) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 25.

سياقه الثقافي؛ بوصفها علامات تحمل معنى رمزيًا يُستنبَط من معناها الظاهري[1]، فموضوع المنهج السيميائي هو: العلامات؛ إذْ يستهدف «دراسة أنظمة العلامات التي ابتكرها الإنسان؛ ليُدرك بها واقعه»[2]؛ ولهذا أطلق دي سوسير على هذا المنهج اسم: علم العلامات[3]، وقد عرّف بيرس **العلامة** بأنها: «شيء ما تقودنا معرفته إلى معرفة شيء آخر»[4]، وهو تعريف يقترب كثيرًا من تحديد عبد القاهر الجرجاني لمفهوم: **معنى المعنى**؛ حين عرّفه بقوله: «أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[5].

واتسم هذا المنهج بأنه **مزدوج التأسيس والتسمية**، فقد تأسس باسم: **السيميولوجيا** في بدايات القرن العشرين الميلادي على يد عالم اللسانيات السويسري: **فردينان دي سوسير**، وتبعتْه في هذه التسمية المدرسة الأوروبية، كما تأسس في الوقت نفسه باسم: **السيميوطيقا** على يد المفكِّر الأمريكي: **تشارلز بيرس**، وتبعتْه في هذه التسمية المدرسة الأمريكية والإنجليزية[6].

وتُعد السيميائية وليدة للمنهج البنيوي؛ إذْ هي أحد المناهج النصية التي تفرّعت منه، ومن هنا تلتقي مع البنيوية في **جانبين**: في مجال الاهتمام، وهو: داخل النص، وفي الأدوات النقدية المشتركة التي تجعل المنهجين متداخلين[7]؛ ولكنّ تأثرها بالنظريات التي أعقبتْ البنيوية؛

---

(1) انظر: **السيمياء والتأويل**: 13 ـ 14، و**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**: 118.

(2) **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح**: 10.

(3) انظر: **علم اللغة العام**: 34، و**السيميوطيقا والعنونة**: 87.

(4) **إضاءة النص**: 22 (حاشية: 16).

(5) **دلائل الإعجاز**: 263.

(6) انظر: **معرفة الآخر**: 73، و**إشكاليات المصطلح السيميائي**: 141.

(7) انظر: **دليل الناقد الأدبي**: 178، و**السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف**: 195، و**السيميوطيقا والعنونة**: 80.

مثل: نظرية الخطاب، والشعرية، وعلم الكتابة؛ جعلها تتحرر من قيود المنهج البنيوي[1]؛ ولا سيما ما يتعلق بتناوله المنغلق للنص؛ إذْ ربطت السيميائية بين النص الأدبي، والأنظمة الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية المحيطة به[2].

أمّا **موضع اتصال هذا المنهج بالعنوان**؛ فيعود إلى اهتمامه **بالأسماء**؛ على أساس أنها علامات قبل أن تكون دلالات، وفي تراثنا العربي ما يلتقي مع هذا التصور، فقد «قيل لأعرابي اسمه نعامة: ويلك أيّ اسم هذا؟ قال: إنما الاسم **علامة**، ولو كان كرامة؛ لاشترك الناس في اسم واحد»[3]، وفي مجال النصوص؛ فإن العنوان علامة تمييز نصي تستحق الوقوف عندها، وتحليلها سيميائيًا؛ للوصول إلى سرّ تحول هذه العبارة إلى علامة؛ من خلال تتبع امتدادتها الدلالية والرمزية في النص، وفي السياقات المحيطة.

ولهذا المنهج **عيوبه**؛ مثل: اهتمامه بتفسير البنى الجمعية للخطابات على حساب الاهتمام بالإبداع الفردي، والخصوصية الفنية في النص الأدبي[4]، وإسرافه في استعمال الرموز الرياضية، والرسوم التوضيحية[5]، واندفاعه في نقل المصطلحات اللسانية اللغوية إلى ميادين أخرى بعيدة عنها[6]؛ غير أن **المأخذ الأهمّ** عليه هو: ضعف التكامل المنهجي بين مصطلحاته وأدواته الناتج من ازدواج التأسيس، فقد ولد مرتين، وبتصورين مختلفين[7]، ومن هنا لا يمتلك المنهج بناء نظريًا

---

(1) انظر: **السيمياء والتأويل**: 15.

(2) انظر: **دليل الناقد الأدبي**: 178 ـ 179، **وسيمياء العنوان**: 23.

(3) **الأجوبة المسكتة**: 95.

(4) انظر: **السيميائية والتأويل**: 16، **والسيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف**: 195.

(5) انظر: **السيميائية والتأويل**: 16.

(6) انظر: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**: 123.

(7) انظر: **جماليات العنوان**: 19 ـ 20.

متكاملًا، وإنما هو مجموعة من الاقتراحات الإجرائية المتفرّقة[1]، وهو ما قاد الباحثين إلى «الاعتراف بأن السيميائية العامة اليوم علمٌ ما يزال في طفولته»[2].

ولعله من أجل هذا صرّح عدد من **الدارسين العرب للعنوان الشعري** بصعوبة الإفادة من هذا المنهج الذي لم يصل إلى مستوى النضج في تأسيسه النظري، وأدواته الإجرائية[3]، ومن هؤلاء الباحثين: نسيمة بن عباس التي قالت في معرض حديثها عن منهج بحثها المستنِد إلى السيميائية: «كنا نعتقد ونحن نتأهب لدراسة العناوين أننا سنقف على مجموعة كبيرة من المفاهيم الإجرائية؛ لنتسلح بها لمقاربة النص الشعري، فإذا واقع الأمر مختلف؛ إذْ هذه المفاهيم والأدوات كانت منصبّة أكثر في مجال السرد (الرواية)، ونالت الأعمال الشعرية الاهتمام الأقلّ»[4].

مفهوم القصيدة

تحدث النقاد العرب قديمًا عن القصيدة وتاريخ نشوئها في الأدب العربي، فأشار ابن سلام الجمحي إلى التدرج الإبداعي في تكوينها حين قال: «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلّا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قُصّدت القصائد، وطُوِّل الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف»[5]، ثم قال: «وكان أول من قصّد القصائد، وذكر الوقائع: المهلهِل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كُليب وائل؛ قتلتْه بنو

(1) انظر: **السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف**: 194.

(2) **معرفة الآخر**: 83.

(3) انظر: **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 21، **وعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 250.

(4) **استراتيجية العنونة عند محمود درويش**: د. واسم الباحثة كذا كُتِب على الغلاف، ويبدو أن " بن عباس " اسم العائلة.

(5) **طبقات فحول الشعراء** 1/ 26، وانظر اعتراض محمود شاكر على هذا التحديد في الحاشية.

شيبان، وكان اسم المهلهِل عديًّا، وإنما سُمّي مُهلهِلًا لهلْهلة شعره؛ كهلْهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه»[1].

وحديث ابن سلام هنا يلفت النظر إلى **باعثين** مهمين أدّيا إلى تحول الشعر العربي من الأبيات المعدودة إلى القصائد المطوّلة، **فالباعث الأول**: باعث **عاطفي** مرتبط بمشاعر المهلهِل المتوقّدة لمقتل أخيه كُليب، **والباعث الآخر**: باعث **موضوعي**، وهو احتياج المهلهِل إلى تصوير الوقائع الكثيرة والحروب المتتابعة التي خاضها؛ انتقامًا لأخيه، كما يتضح من كلامه **المعيار** الذي استند إليه في التفريق بين القصيدة والأبيات، وهو: **الطول والكثرة**، وهو المعيار الذي سنجده يتردد عند جُلّ النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع بعده؛ إذْ هو أحد المعايير المهمة التي استند إليها النقاد العرب؛ للفصل في كثير من الموضوعات النقدية؛ كالفحولة، وسيرورة الشعر، ومعمار القصيدة، والموازنة الفنية بين الشعراء[2].

أمّا **مفهوم القصيدة**؛ فلعل أبا حاتم الرازي من أوائل الأدباء الذين حاولوا تحديده؛ من خلال التمييز بين مفهوم القصيدة الخاص، ومفهوم الشعر العام، وفي هذا يقول: «الشعر هو: الكلام الموزون على رويّ واحد؛ المقوَّم على حذْو واحد؛ قد حُذي البيتُ بالبيت حذْوَ النعل بالنعل، والقُذّة بالقُذّة؛ حتى لا يخالف بعضه بعضًا في الوزن والرويّ، وإنما سمّوه شعرًا؛ لأنه الفِطنة بالغوامض من الأسباب... ثم سمّوا اجتماع القوافي قصيدة.. .**يعني بالقصيدة أنها**: الكلمة التي مُلِئت بالمعاني، وكثرت فيها الألفاظ المستحسنة؛ يُقال: ناقة قصيدة؛ أي ممتلئة، كثيرة اللحم، سمينة؛ فكأنهم شبّهوا القصيدة بذلك»[3]، فكلام الرازي هنا صريح في تعيين ما تمتاز به القصيدة عن مطلق الشعر من **امتلاء، وكثرة**، وهو ما يتوافق مع كلام ابن سلام قبله.

---

(1) **طبقات فحول الشعراء**، 1/ 39.

(2) انظر: **مقياس الكثرة ودلالاته الموضوعية في النقد الأدبي**: 216 ـ 225، 235 ـ 236.

(3) **كتاب الزينة** 1/ 83 ـ 85، والقُذّة: ريش السهم؛ انظر مادة: (ق ذ ذ) في **لسان العرب** 3/ 503.

وجاء بعده ابن رشيق القيرواني، فأشار إلى استناد بعض النقاد إلى هذا المقياس في تحديد مفهوم القصيدة، فقال: «وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة؛ فهي قصيدة... ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلّا ما بلغ العشرة، أو ما جاوزها؛ ولو بيتًا واحدًا»[1].

غير أنه كشف في موضع آخر عن **سعة مفهوم القصيدة** عنده، وعدم ارتباطها بمقياس كمي معين؛ إذْ لم يرضَ بالتفريق بين الرجز والقصيد، ورأى أن يُطلق على الأرجوزة اسم: قصيدة؛ حتى لو كانت قليلة الأبيات، وفي هذا يقول: «قد خصّ الناس باسم الرجز: المشطورَ، والمنهوك، أو ما جرى مجراهما، وباسم القصيد: ما طالت أبياته... وليس بممتنع أيضًا أن يُسمّى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز ومنهوكه قصيدة؛ لأن اشتقاق القصيد من: قصدتُ إلى الشيء؛ كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة، والرجز مقصود أيضًا إلى عمله كذلك... فعلى كلّ حال؛ **تُسمَّى الأُرجوزة قصيدة؛ طالت أبياتها، أو قصرت**، ولا تُسمَّى القصيدة أرجوزة؛ إلّا أن تكون من أحد أنواع الرجز»[2].

وإلى هذا الإطلاق الكمي في تحديد مفهوم القصيدة مال أيضًا المظفّر العلوي حين قال: «وأمّا القصيد ـ وهو جمع قصيدة؛ مثل: سفين؛ جمع سفينة ـ فإنما اشتُقّت لفظتها من القِصدة، وهي: القطعة من الشيء إذا تكسّر؛ كأنها **قطعة من الكلام**»[3].

أمّا حازم القرطاجني؛ فقد رأى أن القصائد متفاوتة الطول، وأن هذا التفاوت عائد إلى **مقصد** الشاعر منها؛ أي إن المعيار هو: مدى تحقق الغرض الفني منها، وفي ذلك يقول: «إن من القصائد **ما يُقصَد** فيه التقصير، ومنها ما يُقصَد فيه التطويل، ومنها ما يُقصَد فيه التوسط بين الطول والقِصَر»[4].

---

(1) **العمدة** 1/ 350.
(2) المصدر السابق 1/ 339 ـ 342.
(3) **نضرة الإغريض**: 9.
(4) **منهاج البلغاء**: 303.

وإلى هذا الإطلاق في تعيين مقدار القصيدة، وتجنب تحديد مقدار معين لأبياتها مال أيضًا بعض النقاد المحدثين، ومنهم: يوسف بكار الذي رأى أن من الخطأ «أن يحدّد النقاد ـ أيًا كانوا، وأنّى وُجِدوا ـ طولًا محددًا للقصيدة»[1].

أمّا **مفهوم القصيدة في النقد الحديث**؛ فقد تجنب معظم النقاد تحديده؛ بسبب صعوبة تحديد مفهوم الشعر نفسه، وكان قدامة بن جعفر قد عرّف الشعر قديمًا بأنه: «قول موزون مقفّى يدلّ على معنى»[2]، ثم حاول علاء الدين الغزولي أن يضبط هذا التعريف بقدر أكبر فأضاف كلمة: بالقصد إليه، فقال: «الشعر: كلام موزون مقفّى بالقصد يدلّ على معنى»[3]، وقد رأى الشاعر حافظ إبراهيم في تقديمه لديوانه أن مثل هذه التعريفات للشعر هي تعريفات عَروضية، «فليس هذا من بيان الشعر في شيء، بل يُراد به النظم، فكم رأينا على تلك القاعدة التي رسموها كلامًا، ولم نرَ فيه شيئًا من الشعر»[4]، كما أقرّ بصعوبة تعريفه؛ إذْ «لم أعثر حتى اليوم على تعريف له شافٍ في كتب العرب، والإفرنج»[5]. وقد تتابع الشعراء العرب المعاصرون على تأكيد الصعوبة في تعريف الشعر[6].

وينطبق هذا التوجه أيضًا على الشعراء والنقاد الغربيين، ومنهم: الشاعر والناقد إليوت الذي أقرّ بصعوبة تعريف الشعر، فقد قال: «ليس لديّ تعريف لا يزيّف حقيقة الشعر؛ وذلك من خلال تركه أكثر مما يشتمل عليه»[7]، وعلّل رومان ياكبسون هذه الصعوبة بأن مفهوم الشعر

---

(1) **بناء القصيدة العربية**: 334.
(2) **نقد الشعر**: 64.
(3) **مطالع البدور**: 1/ 235.
(4) **مقدمات أعمال**: 275.
(5) المصدر السابق: 273.
(6) انظر: **مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**: 49، **وأسئلة الشعرية**: 163 ـ 167.
(7) **فائدة الشعر وفائدة النقد**: 147.

نفسه غير ثابت، فهو متغيِّر مع الزمن[1].

وبسط الناقد موريس بورا أسباب هذه الصعوبة في تعريف الشعر بتفصيل أكثر حين قال: «لم يجد أحد ـ حتى أرسطو ـ تعريفًا كافيًا للشعر... فكلّ تعريف يبدو في الوقت نفسه واسعًا جدًا، وضيِّقًا جدًا، والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاولته تختلفان من عصر إلى عصر، فهو يعيش بالتعبير، وهو دائم التجدد؛ بما يدخل فيه من مستويات جديدة، وفنّ جديد، وما كان كافيًا لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفي أخرى، وبنظرة عامّة يبدو أن مفهوم الشعر يتأرجح بين طرفين: بين التعليم، والتأثير»[2].

ومن النقاد القليلين الذين حاولوا تعريف القصيدة بالمفهوم الحديث: إبراهيم رماني، فقد قال: «أمّا مفهومها الحديث؛ فهي: وحدة متماسكة عضويًا في الشكل والمحتوى، مادتها هذه اللغة الجمالية الإنشائية، وتمثّل الوجود الحسي الممكن للشعر؛ من حيث هو تصور عام»[3]، ومن الواضح قصور هذا التعريف من جهتين متقابلتين، وهما الجهتان اللتان أشار إليهما موريس بورا قبل قليل؛ أي إن هذا التعريف واسع جدًا، وضيقّ جدًا في الوقت نفسه.

وإذا كان من الصعب تعريف القصيدة تعريفًا جامعًا مانعًا؛ فمن المهم استحضار الأركان الفنية الأساسية فيها؛ كالصياغة اللغوية السليمة، والصورة الشعرية المتألِّقة، والإيقاع الوزني المطّرِد، **وهذا الركن الأخير** تعرّض لكثير من التجاوز والتهميش في الشعر العربي المعاصر، وقد زاوج بعض الشعراء في العصر الحديث بين القصيدة التناظرية، وقصيدة التفعيلة، وهما نمطان منضبطان إيقاعيًا؛ لأن القصيدة ما تزال معتمدة على الوزن الشعري.

غير أن فريقًا من المنشئين اتجه إلى التحرر نهائيًا من الوزن الشعري فيما سُمّي بـ: **قصيدة النثر**؛ مستندين إلى بعض الحجج التي شاركهم فيها

(1) انظر: **قضايا الشعرية**: 19.
(2) **الأسس الجمالية في النقد العربي**: 291.
(3) **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 137.

بعض النقاد أيضًا، ومنها: أن جوهر الشعر هو الصورة، وليس الوزن، ومن هنا حاول بعض منظِّري الحداثة إعادة تعريف الشعر؛ مُقْصيًا الوزن، ومعتمدًا على الصورة الشعرية وحدها[1]. ومنها: أن مراعاة الوزن تدفع الشاعر إلى التزيد اللفظي من جانب، والقصور عن استكمال المعنى المراد من جانب آخر[2].

ومن هذه الحجج أيضًا: أنه يجب الاعتماد على الإيقاع المعنوي الأعمق للقصيدة؛ عِوَضًا عن الإيقاع الوزني الشكلي لها، وضمن هذا التوجه دعا محمد النويهي إلى التخلي عن الوزن الشعري المعتاد؛ بسبب حدّة إيقاعه، وصخبه، والاستعاضة عنه بما سمّاه: إيقاع النبر[3].

وما دعا إليه النويهي هو حلقة ضمن سلسلة متتابعة من المحاولات المتواصلة في الأدب العربي الحديث؛ لتقليل وهج الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية، وقد لحظ الناقد عبده بدوي أن حركات التجديد الشعري المتعاقبة في العصر الحديث اتجهت باطّراد، وبتدرّج متنامٍ إلى إضعاف صوت الموسيقا الظاهرية في الشعر؛ وصولًا إلى التحرر التامّ من الإيقاع الخارجي في قصيدة النثر[4]، وكذلك رصد علوي الهاشمي هذا التوجه المتنامي في القصيدة المعاصرة نحو الخفوت والهمس، وانتقالها الإيقاعي المتدرج من الخارج إلى الداخل[5].

ومن أجل هذا خصّصت نازك الملائكة فصلًا كاملًا من كتابها؛ لتفنيد الحجج التي استند إليها دعاة قصيدة النثر؛ ولا سيما شعراء مجلة: شعر اللبنانية الذين نشطوا في خمسينات القرن الميلادي الماضي؛ للدعوة إلى إحلال هذا النمط من الكتابة محلَّ القصيدة الموزونة، واستندت في

(1) انظر: **مسألة الإيقاع في الشعر الحديث**: 69 ـ 70.

(2) انظر: **النثيرة والقصيدة المضادة**: 208.

(3) انظر: **قضية الشعر الجديد**: 231 ـ 248.

(4) انظر: **قضايا حول الشعر**: 107، 120 ـ 124.

(5) انظر: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**: 64.

مناقشتها لهذا المصطلح الملتبِس إلى أساسين: أساس لغوي، وأساس نقدي[1].

ومن أبرز ما جاء في هذه المناقشة الممتدة: حديثها الآتي الذي يتضمن نقضًا لحججهم الثلاث السابقة، وفيه تقول: «والسبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنه ـ بطبعه ـ يزيد الصوَر حِدّة، ويُعمِّق المشاعر، ويُلهِب الأخيلة، لا؛ بل إنه يُعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يندفق بالصوَر الحارة، والتعابير المبتكرة الملهمة، إن الوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات، وتُكهرِبها بتيار خفيّ من الموسيقى الملهمة، وهو لا يُعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كلّ نبرة فيه أعمق، وأكثر إثارة وفتنة؛ ولذلك كان الشعر مؤثِّرًا؛ بحيث كان القدماء يعدّونه ضربًا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير»[2].

وبهذا يتبين أن الصورة الشعرية ليست بديلًا عن الوزن، بل هي في الواقع محتاجة إليه؛ ليهب لها الطاقة الإيقاعية التي تحلّق بها، كما أن قيود الوزن هي التي هيّأت للشعراء أن يُروّضوا الأساليب، ويجرِّبوا طرائق جديدة في التعبير والتصوير ما كان لهم أن يرودوها لولا ضرورة الوزن، **فالوزن هو المسؤول عن قدر كبير من الشجاعة اللغوية والأسلوبية عند الشعراء**، وكما يقول محمد العمري؛ فإن «الشاعر هو من يحسّ بأن الطريق الوحيد لمعناه هو ذلك الطريق الصعب، وقديمًا شبّه ابن جني الشاعرَ بمجري الفرس بلا سرج، ولا لِجام، ومقتحِم ساحة الوغى حاسرًا، وهو يعرف ما ينتظره من مخاطر»[3].

وسيأتي مزيد من التفصيل عن أهمية الوزن في الشعر، وعن آراء إليوت، وطاغور، ومايكوفسكي التي تصب في هذا الاتجاه؛ عند تناول الإيقاع الخارجي لعنوان القصيدة في المبحث الرابع من الفصل الرابع.

وما يهمّ هنا هو ضبط مصطلح: القصيدة؛ بحيث لا يدخل فيه ما

(1) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: 213 ـ 227.

(2) **قضايا الشعر المعاصر**: 225.

(3) **مسالة الإيقاع في الشعر الحديث**: 74.

ليس منه، وفي هذا المنحى أشار عبده بدوي إلى ما يتسم به مصطلح: قصيدة النثر من تناقض دلالي، ومن تحدٍّ مقصود لمفهوم: الأنواع الأدبية المبني على التمييز الواضح بين الشعر والنثر[1]، ودعا محمد ياسر شرف إلى تجنب هذا المأزِق الاصطلاحي؛ عبر تسمية هذا النمط من الكتابة باسم: **النثيرة**؛ لتمييزها من القصيدة الحقيقية المستنِدة إلى الأوزان الشعرية المعروفة[2].

ويبدو أن هذا المصطلح المتناقض منقول حرفيًا عن اللغة الفرنسية، ومن هنا نبّه الناقد الفرنسي **جون كوين** على ما يتسم به مصطلح: قصيدة النثر من تناقض دلالي، واقترح أن تُدعى هذا القصيدة: قصيدة معنوية، وليس نثرية؛ لأنها تستثمر جانبًا من اللغة الشعرية، وهو الدلالة؛ دون الجانب الآخر، وهو: الإيقاع[3]، ولم يلبث جون كوين حتى كشف عن رأيه الصريح في قصيدة النثر حين قال: «فالشعر يمكن أن يستغني عن الوزن؛ ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ فنًّا كاملًا ينبغي أن يستخدم كلَّ روافد أدواته، ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر؛ فإنها تبدو دائمًا **كالشعر الأبتر**، إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرًا، وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك»[4].

أمّا دعوى أصحاب قصيدة النثر بأنها قصيدة المستقبل، وأنها البديل القادم للقصيدة الموزونة؛ فهي أكثر ما استدعى ردود الشعراء والنقاد، ومنهم الناقد نجيب العوفي، والشاعر أحمد حجازي اللذان رفضا دعوى أفضلية قصيدة النثر، وذكرا أنهما يقبلان أن تكون تجربة موازية للقصيدة المعروفة؛ لكنها لا يمكن أن تكون بديلًا عنها[5]، وإلى قريب من هذا الموقف المتوسِّط ذهب عبده بدوي الذي رأى أنها فنّ أدبي قد يتسم بالشعرية؛ كما تتسم به كثير من الفنون، فهو نمط مقبول؛ لكن ليس بوصفه

(1) انظر: **قضايا حول الشعر**: 124.
(2) انظر: **النثيرة والقصيدة المضادة**: 208 ـ 215.
(3) انظر: **بناء لغة الشعر**: 18 ـ 19.
(4) المصدر السابق: 66.
(5) انظر: **مسألة الإيقاع في الشعر الحديث**: 63.

بديلًا، أو ناسخًا للأنماط الشعرية السابقة؛ كما يدّعي أصحابه[1].

لعل الخلاصة الدلالية من كلّ ما تقدم هي أن اتساع مفهوم القصيدة في العصر الحديث، وتعدد أنماطها لا يعنيان إدخال الكتابة النثرية فيها، وأن تسمية هذه الكتابات بالشعر، أو بالقصائد لا يغيِّر من حقيقتها النثرية شيئًا، وعلى هذا السنن مضى هذا البحث في الالتزام بدراسة عناوين القصائد الموزونة فقط؛ بنمطيها: **التناظري، والتفعيلي**، وبعض النقّاد يسمّي النمط الأول: الشعر العمودي، ولم يستحسنه إحسان عباس؛ لالتباسه بمصطلح: عمود الشعر في النقد العربي القديم، وفضّل عِوضًا عنه تعبير: الشعر المشطَّر[2].

كما أن هناك تسميات أخرى للنمط الآخر: التفعيلي؛ مثل: الشعر الحر، أو المرسَل، أو المنطلِق، أو المغصَّن[3]؛ لكنّ التعبير الذي كُتِب له الذيوع هو: الشعر التفعيلي، وأيًا كانت التسمية؛ فإن المعيار الأولي الذي لا يمكن التخلي عنه في تحديد مفهوم القصيدة هو: اطراد الوزن فيها، وانتظامها على نسق إيقاعي منضبِط.

منزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي

يؤكّد عدد كبير من النقاد المعاصرين أن العنوان عتبة مهمة من عتبات النص[4]، بل أهمّ عتبات النص على الإطلاق[5]، وأنه المدخل الطبيعي إليه، والمفتاح الذي تُفتَح به مغاليقه؛ بما يتسم به من تكثيف لرؤيته، وارتباط وثيق بأعماقه[6]؛ حتى يمكن القول: إن هناك «نصين يشيران إلى

(1) انظر: **قضايا حول الشعر**: 130 ـ 131.

(2) انظر: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: 27.

(3) انظر: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**: 61.

(4) انظر: **عتبات النص**: 17 ـ 18، **والسيميوطيقا والعنونة**: 97، 102، **وسيمياء العنوان**: 33.

(5) انظر: **استراتيجية العنونة عند محمود درويش**: 137.

(6) انظر: **النص الموازي للرواية**: 82، **وتجليات الخطاب الأدبي**: 109، **وعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 8.

دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما: النص، وعنوانه، وأحدهما مقيّد موجز مكثَّف، والآخر طويل»[1].

غير أن هذا الكلام العام عن العنوان سيحتاج إلى قدْر من التقييد عند الدخول في التفاصيل، فالعنوان الشعري؛ ولا سيما **عنوان القصيدة** حديث العهد، ومن هنا وجدنا بعض الشعراء والنقاد الذين لم يُسايروا هذا التوجه الشائع نحو الاحتفاء به.

فمن البيِّن أن معظم **الشعراء** المعاصرين احتفوا بالعنوان، واهتموا بصياغته؛ كما تشهد بذلك عناوين قصائدهم، وكما يؤكده الرصد النقدي الذي سجّل التنامي المطّرِد لهذا الاحتفاء بالعنوان لديهم[2]؛ غير أن هناك عددًا من الشعراء كان لهم موقف مختلف من هذه الظاهرة الفنية، ومنهم: الشاعر السعودي المعروف: **حمزة شحاتة** الذي يبدو أنه لم يكن يحتفل كثيرًا بوضع عناوين لقصائده، ومن هنا صرّح جامعا ديوانه بأنهما وضعا معظم عناوين القصائد فيه؛ لأن «الشاعر لم يكن يضع عناوين لشعره، والقصائد التي وُضِعت لها عناوين قليلة جدًا... فوضعنا العناوين للقصائد الباقية»[3].

ووفق هذا التوجه أيضًا؛ تجنب الشاعر **زاهر عثمان** عنونة قصائده في ديوانه: قصائد خضر ويابسات، وقد كشف في تقديمه للديوان عن سبب ذلك، فقال: «لم أعتدْ ـ بسبب طول الأُلفة مع قصائدي ـ أن أُثقِل عليها بوضع عناوين تمحو ـ فيما أحسب ـ جزءًا من الإحساس بها؛ إلّا في قصائد قليلة كان من الضروري الإشارة إلى موضوعاتها في **تذييل** محدود، وها أنا ذا أقبع تحت ظلّ قصائدي التي اتخذتُها عنوانًا»[4]، فالشاعر يرى أن العنوان يمحو قدرًا من إحساس المتلقي بالقصيدة، ولعله يعني ما يتسم به العنوان من طابع التوجيه للقارئ؛ وكأنه يسوقه قسرًا للتركيز على جوانب

(1) **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: 73.

(2) انظر: **جماليات القصيدة المعاصرة**: 98، **وعلم العنونة**: 48 ـ 49.

(3) **ديوان حمزة شحاتة**: 6.

(4) **قصائد خضر ويابسات**: 2.

معينة في النص؛ دون أخرى؛ أي إنه يحول دون التلقي الحرّ والمستقلّ للقصيدة.

أمّا ما يعنيه الشاعر بالتذييل؛ فهو حاشية الصفحة التي أقصى إليها عناوين عشر قصائد في الديوان[1]، **وصنيعه هذا ضرب من العنونة**؛ لكن بإخراج إقصائي؛ عبر وضع العناوين في الأسفل، وتصغير خطّها، كما صنع ذلك أيضًا مع المقدمات النثرية لعدد من قصائده[2]، بينما خلتْ معظم قصائد الديوان من العناوين؛ ولهذا لم يكن بحاجة إلى فهرس للديوان.

ويبدو أن هذا الموقف من العنوان تجاوز الشعراء إلى كُتّاب النثيرة الذين يعدّون النصوص التي يكتبونها قصائد شعرية، ومنهم: بلال الصنديد، فقد أصدر كتابًا سمّاه: **قصائد بلا عناوين**، وضمّ نصوصًا غير موزونة، وضعيفة الصياغة، وما يهمني هنا هو ما ذكره في مقدمته للكتاب من حجج تعبِّر عن أصحاب هذا التوجه من الشعراء، فهو يقول: «قصائدي بلا عناوين، وخوفي من العنوان له مبرراته، لا؛ بل حقدي عليه له أسبابه... فالعنوان للقصيدة؛ كالوجه للجسد، والوجه يدركه البصر، أمّا الحقيقة؛ فتدركها البصيرة، وشتان بين البصر والبصيرة... فالعنوان في القصائد؛ كالهالة للقمر، والهالة ضالة تأخذنا لبحور السراب... هكذا العنوان، فلا تنبهروا به انبهاركم بالهالة، فهو يركِّز على فكرة معينة من القصيدة، وإن كانت جميلة؛ فهي تستعبد أفكاركم»[3].

أمّا **النقاد**؛ فلم تخلُ صفوفهم كذلك من مشكِّك في أهمية العنوان للقصيدة، فالناقد **جون كوين** يرى أن المقال هو الذي يحتاج إلى عنوان يُكثّف محوره العام، أمّا القصيدة فلا تحتاج إليه؛ لأنها ليست مبنية على فكرة تركيبية، أو منطقية يُراد من العنوان أن يُفصح عنها، وفي تقرير هذا

(1) انظر: **قصائد خضر ويابسات**: 4، 10، 41، 47، 62، 107، 123، 136، 147، 177.

(2) انظر: المصدر نفسه: 2، 13، 19، 29، 66، 69، 77، 81، 85، 88، 91، 127، 138، 169.

(3) **قصائد بلا عناوين**: 5 ـ 6.

يقول: «إذا كان كل مقال نثري علمي، أو أدبي يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان؛ فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله؛ مع أننا في هذه الحالة نُضطرّ إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى، وما تفعله القصيدة ليس إهمالًا، وليس تدللًا، فإذا كانت القصيدة تُلغي العنوان؛ فلأنها لا تتضمن ـ كما سنرى ـ هذه الفكرة التركيبية التي يُعبِّر عنها العنوان. تلاحم الأفكار نجده بالتأكيد في التفكير العلمي ـ وليس هناك داعٍ لإيراد أمثلة ـ فكلّ جملة تقود بالضرورة إلى التالية... وليس الأمر كذلك في الشعر، وعلى الأقل في الشعر الحديث»[1].

غير أن واقع الشعر المعاصر يخالف هذا التصور المبدئي الذي يقرره الناقد عن الفرق بين الشعر والنثر، فقد اقتربت اللغة الشعرية من لغة النثر وصياغته المنظّمة، واقترض الشعراء الكثير من التعبيرات، وأساليب الصياغة والبناء التي كانت سابقًا مقصورة على النثر، وستأتي الشواهد المتعددة على هذا الاقتراض عند الحديث عن خصائص عنوان القصيدة في الشعر المعاصر؛ ضمن المبحث الثالث من الفصل الثاني.

وفي المقابل؛ فإن البناء المنطقي للأفكار ليس صفة لازمة للنثر كما يرى الناقد كوين، فكثيرًا ما تتخلى الأعمال النثرية الأدبية عن هذا البناء المنطقي؛ قاصدة إرباك المتلقي بكثرة الأصوات، والأحداث المتداخلة؛ لتنقل إحساس الكاتب بتشظي النفس، وفوضى العالم.

وإلى قريب من هذه الفكرة أشار بسام قطوس في ردّه على كلام كوين السابق، فقد قال: «الحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن دلالة المطابقة، أو الترابط المنطقي في عنوان النص النثري؛ إلّا بقدر من التجوّز، ربما كان العنوان العلمي أقرب إلى هذا الوصف؛ بيدَ أن النص النثري الإبداعي؛ كالرواية أو القصة قد يكون هو الآخر مجالًا لتفاوت الإحالة، أو المرجعية»[2].

ومن النقاد المشكِّكين أيضًا في أهمية العنوان للقصيدة: **عبد الله**

(1) **بناء لغة الشعر**: 193 ـ 194.

(2) **سيمياء العنوان**: 34.

الغذامي الذي تدرّج في موقفه من عنوان القصيدة من الرفض والإقصاء؛ إلى القبول، وإدراك الأهمية، ففي أول كتبه، وقبل أن تنتشر الدراسات الحديثة عن العنوان، ومجمل العتبات وصفه بأنه «عمل في الغالب **عقلي**... وكلّ محاولة لتقييد الشعر؛ فهي **تآمر** ضده، وهي مخالفة لأصوله؛ ولذلك فإن الإنسان لا يقترف هذا **الخطأ** في حق التجربة الشعرية؛ إلّا بعد زوال ملابسات الحالة اللاشعورية التي ولّدت الشعر، حتى إذا ما عاد الشاعر من هيامه، ورجع له وعيه؛ نطّ عقله من رأسه؛ **لينتهك** حرمة القصيدة، فيعدّل بيتًا، ويُبدل كلمة، ويضع **عنوانًا**، والشاعر عادة يظن أنه بذلك يُصلح القصيدة، بينما هو **يُفسدها**؛ إذْ يُطلق عليها **أسلحة** الواقع ومحسوساته، **فيكدِّر** صفاء العطاء الخيالي الذي انعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية **متعسِّفة**»[1].

ثم يعود الغذامي، فيلخِّص هذه الأحكام الحادة تجاه عنوان القصيدة؛ مؤكِّدًا أنه «عمل **غير شعري**، جاء في حالة غير شعرية، وهو **قيد** للتجربة فُرِض عليها **ظلمًا وتعسّفًا**»[2]، والغريب أن الناقد بعد كلّ هذه الأوصاف التي أطلقها على العنوان لم يجد مفرًا من الدخول إلى القصيدة من خلاله، وعبر تحليل مفرداته، وفي هذا يقول: «ومع هذا نجد أنفسنا مضطرين للتعامل مع العنوان وتفكيكه؛ كي ندخل من خلاله إلى القصيدة»[3].

غير أن الغذامي تراجع في كتبه اللاحقة عن هذا الموقف؛ ربما بعد اطلاعه على الدراسات المستجِدة حول عتبات النص التي يُعدّ العنوان أبرز عناصرها، ومما يكشف موقفه الجديد قوله في كتاب لاحق: «ولعنوان القصيدة دور عضوي فيها، وقد لا ندرك ذلك إلّا بعد إتمام قراءة القصيدة»[4]، وقوله في كتاب آخر: «العنوان هو بمثابة (الهوية)

(1) **الخطيئة والتكفير**: 261.

(2) المصدر نفسه: 263.

(3) المصدر نفسه: 263.

(4) **تشريح النص**: 110.

للقصيدة»[1]؛ على أن موقفه الجديد لم يخلُ من آثار الموقف السابق، ومن استعادة لبعض التعبيرات القاطعة فيه[2].

وغنيٌّ عن البيان أن موقف الغذامي من عنوان القصيدة لقي ردودًا متتابعة من عدد من النقاد الذي لم يُشاركوه في هذا الفصل القاطع بين العمل الشعري الإبداعي للشاعر، والعمل العقلي التنظيمي له؛ إذْ هما متداخلان، ويتبادلان التأثير على امتداد العملية الإبداعية للقصيدة، وللعنوان معًا، كما أن عناوين القصائد المعاصرة تتضمن شواهد كثيرة على شعرية العنوان التي تتخطى أحيانًا شعرية القصيدة نفسها[3]، والفصل الرابع من هذا البحث؛ بجميع مباحثه الأربعة مخصص لهذا الموضوع؛ حيث يتناول بالتفصيل الجماليات الفنية لعنوان القصيدة.

من كل ما تقدم يتبين أن معظم الشعراء والنقاد يرون أهمية العنوان للقصيدة؛ بوصفه تعبيرًا دلاليًا مركّزًا عن رؤيتها الكلية من جانب، وتتويجًا إبداعيًا لصياغتها الفنية المبدعة من جانب آخر، وأن الأصوات الشعرية والنقدية المتناثرة التي ناهضت هذا التوجه لم تغير من مساره، بل لعلها عززتْ تقدّمه، وأسهمت في نضجه؛ من خلال لفت الأنظار إلى بعض المآخذ الموضوعية والفنية التي ينبغي للمبدعين من الشعراء تجنبها عند صياغة عناوين قصائدهم.

(1) **ثقافة الأسئلة**: 47.

(2) انظر: المصدر السابق: 50.

(3) انظر: **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**: 328، وفي **نظرية العنوان**: 52 ـ 53، و**علم العنونة**: 87.

الفصل الأول

جذور عنوان القصيدة
في الأدب العربي القديم

المبحث الأول: تسمية القصائد وتلقيبها

المبحث الثاني: ذكر مناسبات القصائد

المبحث الثالث: العناية بمطالع القصائد

المبحث الأول

تسمية القصائد وتلقيبها

«كان جرير يسمّي هذه القصيدة الجوساء؛
وذلك لذهابها في البلاد».

أبو عبيدة

معنى التسمية والتلقيب

التسمية مصدر الفعل: سمّى، أي وضع اسمًا للشيء[1]، والاسم هو: اللفظ الموضوع على الجوهر أو العَرَض لتفصل به بعضه عن بعض، واسم الشيء: علامته[2]، وما يُعرف به ذاته[3]، واشتقاقه من السموّ، وهو الرفعة والعلوّ؛ لأنه تنويهٌ ودلالة على المعنى[4]. أمّا التلقيب فهو مصدر الفعل: لقّب؛ إذا وضع لقبًا لمسمّى، واللقب هو: اسمٌ يُسمّى به بعد الاسم الأول، ويُراعى فيه المعنى، ويُقصد به: التعريف، أو التشريف، أو التحقير[5].

تُظهر المعاني اللغوية السابقة أن كلًا من الاسم واللقب عَلَمان يشتركان في سِمة الاسمية؛ غير أن الاسم هو ما يُوضع للمسمَّى ابتداءً لتمييزه من غيره، فيما يأتي اللقب لاحقًا بعد التسمية؛ للتنبيه على معنى

(1) انظر: **الكليات**: 303.

(2) انظر: مادة (س م و) في **لسان العرب** 14/ 401، **والقاموس المحيط**: 1672.

(3) انظر: مادة (س م و) في **مفردات ألفاظ القرآن**: 428.

(4) انظر: مادة (س م و) في **مقاييس اللغة** 3/ 99، **ولسان العرب** 14/ 401.

(5) انظر: مادة (ل ق ب) في **مفردات ألفاظ القرآن**/744، **والمعجم الوسيط** 2/ 833، وانظر: **الأسماء والتسمية**: 318.

خاص في المسمَّى؛ بقصد وصفه وصفًا مشعِرًا بمدح أو ذمّ، أو لمجرّد التعريف والنسبة[1]. لعلّنا نستثمر هذا التفريق اللغوي بين الاسم واللقب للوصول إلى التمييز بين القصائد المسمّاة والقصائد الملقّبة في الأدب العربي القديم، فالقصائد المسمّاة: هي القصائد التي سمّاها أصحابها ابتداءً في أثناء إنشائها أو بعد ذلك بقليل. أمّا القصائد الملقّبة: فهي القصائد التي لُقّبت من قِبَل أشخاص آخرين بأسماء حادثة بعد اشتهارها وانتشارها بين الناس.

والمستند المعتمَد عليه هنا في تحديد القصيدة المسمّاة أو الملقّبة هو **المصادر التراثية**، فحين تنصّ هذه المصادر على أن الشاعر هو الذي سمّى قصيدته بهذا الاسم أو ذاك؛ فنحن إذن أمام قصيدة **مسمّاة**، أمّا حين تشير هذه المصادر إلى لقب اشتُهرت به قصيدة معينة أو سُمّيتْ به دون أن تحدِّد المسمِّي؛ فحينئذٍ نكون أمام قصيدة **ملقّبة**.

أولًا: القصائد المسمّاة

بحسب المصادر التراثية التي بين يديّ؛ فإن عدد القصائد المسمّاة ـ أي التي سمّاها أصحابها ـ في أدبنا العربي القديم أقل بكثير من عدد القصائد الملقّبة[2]، ولعلّ ذلك عائد إلى أن تمييز القصيدة باسم أو لقب في ذلك العهد كان يعتمد ـ في الغالب ـ على نوع الأثر الذي تحدثه في المتلقي، وليس على مدى تعبيرها عن إحساس الشاعر أو رؤيته. ومع هذا فقد تضمّنت المصادر التراثية بعض النصوص الصريحة التي تنص على تسمية الشاعر لإحدى قصائده، ومن ذلك ما ذكره أبو عبيدة في معرض حديثه عن قصيدة جرير (ـ 110هـ) البائية في هجاء بني نمير، فقد قال: «وكان جرير **يُسمّيها** الدمّاغة، **ويسمّيها** الدِّهقانة»[3].

---

(1) انظر: **الكليات**: 603 ـ 604، **والنحو الوافي** 1/ 307 ـ 308، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 579.

(2) سيأتي الحديث عن القصائد الملقّبة في القسم الخاص بها، وسيتبين للقارئ هناك مدى كثرتها قياسًا بالقصائد المسمّاة.

(3) **شرح نقائض جرير والفرزدق** 2/ 597، وانظر كذلك: **العمدة** 1/ 127. والدمّاغة: هي التي تشجّ الرأس وتضربه ضربًا شديدًا يبلغ الدماغ، =

ويعود أبو عبيدة فيشير إلى تسمية جرير لقصيدة أخرى له، وهي قصيدته الرائية المشهورة في رثاء زوجته، فيقول: «كان جرير **يُسمّي** هذه القصيدة الجَوساء؛ وذلك لذهابها في البلاد»[1]. والنصان السابقان يُظهران أن الشاعر نفسه كان يستجيب لشروط العصر، ومن هنا فقد سمّى جرير قصيدتيه انطلاقًا من أثرهما المتوقّع، أو الملموس في المتلقي.

وللشاعر العباسي المشهور أبي العتاهية (ـ 211هـ) أُرجوزة ذائعة الصيت في الحِكَم والأمثال، وقد سمّاها: ذات الأمثال، ونقل الأصفهاني النصّ على تسمية الشاعر لها، فقال: «تذاكروا يومًا شعر أبي العتاهية بحضرة الجاحظ؛ إلى أن جرى ذكر أُرجوزته المزدوجة التي **سمّاها**: ذات الأمثال»[2]. ومن القصائد المسمّاة أيضًا في أدبنا العربي القديم قصيدة: الأشباه للمفجّع البصري الكاتب (ـ 320هـ)؛ إذْ ينصّ ياقوت الحموي في ترجمته له على أن «له قصيدة **يُسمّيها** بالأشباه»[3].

أمّا الشاعر أبو المظفّر الأَبِيوَردي (ـ 507هـ) فقد جمع قصائده الأولى في مجموع سمّاه: العراقيات، ونصّ في مقدمة ديوانه هذا على هذا الاسم؛ مبيّنًا سبب التسمية بقوله: «فكلّفني الإخوان أن أجمع شُذّانه، وأجعل هذه المجلّة صْوانه، فأودعتُها خمسة آلاف بيت ممّا أملاه عليّ مَرَح الفَتاء، ومَيعة الشباب، وشِرّة الصِّبا، **ووسمتُها** بالعراقيات؛ إذْ تهيّأ نظمها بأقطار الجبل والعراق؛ وإنْ شرَدتْ فوضى في أطرار الآفاق»[4].

ثم عاد الأبيوردي فجمع قصائده المتأخرة في مجموع آخر سمّاه: النجديات، وفي النصّ على هذه التسمية يقول في مقدمته له: «ثم إن صاحبيّ... كانا يرتاحان للنسيب الرقيق، وينظمهما وطالبي اللهو سِلْك الطريق، ويختاران من القريض ما رَعَفتْ به خياشيم نجد، ويهتزّان منه لما

= والدهقانة بكسر الدال وضمها: القوية على التصرّف مع حِدّة؛ انظر مادتي: (د م غ)، و(د هـ ق ن) في **القاموس المحيط**: 1009، 1546.

(1) **شرح نقائض جرير والفرزدق** 3/ 961.

(2) **الأغاني** 4/ 40.

(3) **معجم الأدباء** 5/ 2336، وانظر أيضًا في الجزء نفسه: 2342.

(4) **ديوان الأبيوردي** 1/ 95 ـ 96. وانظر فيه أيضًا: ج2/ 169.

يرفع دعامتي شرف ومجد، فسألاني أن أنظم في ذلك ما أنتهج به هذه المسالك... ولم أجد بُدًّا من تحقيق آمالهما، وهذه ألف بيت في النسيب **وسمْناها** بالنجديّات»[1].

وقد أشار ابن خلِّكان إلى هذين الاسمين في ترجمته للشاعر، وأضاف إليهما اسمًا ثالثًا، وهو: الوجديات، وفي تقرير هذا يقول: «الأبيوردي الشاعر المشهور؛ كان من الأدباء المشاهير، راويةً نسّابًا، شاعرًا ظريفًا، قسّم ديوان شعره إلى أقسام؛ منها: العراقيات، ومنها: النجديات، ومنها: الوجديات، وغير ذلك»[2]. ولا يتضمن ديوان الشاعر المطبوع هذا القسم الثالث المسمّى بالوجديات[3]. وهذه التسمية الجمعية لقصائد الشاعر: العراقيات، والنجديات تشير ضمنًا إلى التسمية الإفرادية لكل قصيدة منها بالعراقية، أو النجدية.

ومن القصائد المسمّاة كذلك: بعض المنظومات التعليمية في فنون العلم المختلفة؛ كالنحو، والعقيدة، والفقه، والفرائض، والتاريخ، ومن شواهدها ما أشار إليه ياقوت عند ترجمته لابن الحاج القِناوي النحوي (ـ 599هـ)، فقد عدّ من **مصنّفاته** «اللؤلؤة المكنونة واليتيمة المصونة، وهي قصيدة في الأسماء المذكّرة»[4]، وكذلك ما أشار إليه ياقوت أيضًا في معرض ترجمته لفخر الدين الرازي (ـ 606هـ)، فقد قال: «وله قصيدة نونية طويلة **سمّاها**: الهادية للتقليد المؤدية إلى التوحيد»[5].

لكنّ محمد عويس يرى أن عنونة الأراجيز التعليمية في الأدب العربي ليست عنونةً لها من حيث هي قصيدة، بل من حيث هي مدوّنة علمية يجب أن تُعنون[6]؛ أي أن هذه القصائد التعليمية هي في الواقع متون علمية متخصِّصة، فمن الطبيعي إذن أن تُعنون وأن تكون لها أسماء محددة كسائر

---

(1) **ديوان الأبيوردي**، 2/ 170 ـ 171.

(2) **وفيات الأعيان** 4/ 445.

(3) انظر رأي محقق الديوان في كلام ابن خلِّكان ومناقشته له 1/ 25 ـ 26.

(4) **معجم الأدباء** 3/ 1424.

(5) المصدر السابق 6/ 2590.

(6) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 55، 56.

المؤلّفات العلمية، وتسميتها في هذه الحالة هي تسمية لمؤلَّف علمي، وليست تسمية لقصيدة شعرية، هذا بالإضافة إلى أن مفهوم: القصيدة كما نعرفه الآن غير منطبق عليها.

أمّا الشاعر ابن عُنين (ـ 630هـ) فلعلّ قصيدته: مِقراض الأعراض أشهر القصائد التي يذكرها الباحثون المعاصرون في مسألة تسمية الشاعر العربي القديم لقصيدته، وهو ما دفع عبد الرحمن السماعيل إلى ما يشبه الجزم بأنه أول الشعراء الذين سمّوا قصائدهم بأنفسهم في أدبنا العربي القديم، فقال: «ولم نرَ شاعرًا عربيًا قديمًا سمّى قصيدته بنفسه قبل ابن عنين في القرن السادس الهجري»[(1)]. ولعلّ في النقول السابقة التي أوردتُها قبل قليل ما يُثبت أن تسمية الشاعر لقصيدته موغلة في القِدَم في أدبنا العربي؛ إذْ ترقى إلى القرن الأول الهجري الذي عاش فيه جرير الشاعر الأموي المعروف.

ومن المصادر التراثية التي نصّت على تسمية ابن عنين لقصيدته هذه معجم الأدباء لياقوت الحموي الذي قال في ترجمته للشاعر: «وهو مولع بالهجو، وله في ذلك قصيدة طويلة **سمّاها**: مِقراض الأعراض»[(2)]، وجاء بعده نظام الدين الأصفهاني (ـ بعد 680هـ)، فسمَّى رباعياته: نخبة الشارب وعجالة الراكب، ونصَّ على هذه التسمية في مقدمته لها[(3)].

غير أن شرف الدين البوصيري (ـ 696هـ) هو أكثر شعراء زمانه تميّزًا في مسألة تسمية القصائد، فقد عُرِفت له قصائد كثيرة بأسماء محدّدة، وتنصّ بعض المصادر التراثية على أن البوصيري هو الذي سمّى بعض هذه القصائد؛ إذْ ينقل كل من الصفدي والمقريزي في ترجمتهما له كلامًا منسوبًا إلى البوصيري نفسه يذكر فيه سبب تسمية قصيدته: البُردة بهذا الاسم[(4)].

---

(1) **العنوان في القصيدة العربية**: 56.

(2) **معجم الأدباء** 6/ 2661، وانظر في الجزء نفسه: 2663، وقد تبعه في النص على تسمية ابن عنين لقصيدته هذه ابن خلّكان في **وفيات الأعيان** 5/ 14، والصفدي في **الوافي بالوفيات** 5/ 122. وانظر **ديوان ابن عنين**: 179.

(3) انظر: رباعيات نظام الدين الأصفهاني: **نخبة الشارب وعجالة الراكب**: 68.

(4) انظر: **الوافي بالوفيات** 3/ 112 ـ 113، **والمقفّى الكبير** 5/ 662 ـ 663.

وقد يُشكّك الباحث المدقِّق في صحة وقوع هذا السبب الذي أورده البوصيري بكل ما فيه من تهويمات صوفية لا طائل من ورائها[1]؛ ولكنْ ما يهمّنا هنا تحديدًا هو تصريح الشاعر نفسه باسم قصيدته.

كذلك يشير ابن حجر الهيتمي في شرحه لهمزية البوصيري - وهي قصيدة أخرى له - إلى الاسم الذي اختاره الشاعر لها، فيقول: «بلغني أن الناظم **سمّاها**: أُمّ القرى»[2]، ومثل هذا النص على تسمية الشاعر لها نجده بعد ذلك عند حاجي خليفة أيضًا[3]. كما يتضمّن ديوان البوصيري المحقَّق نصين واضحين على تسمية الشاعر لقصيدتين أخريين من قصائده، وهما: قصيدته الدالية التي: «**سمّاها**: تقديس الحرم من تدنيس الضرَم، وكناها بأمّ النارين»[4]، وقصيدته اللامية التي: «**سمّاها**: المخرج والمردود على النصارى واليهود»[5]. وبالإضافة إلى القصائد السابقة هناك قصائد أخرى للبوصيري معروفة بأسمائها؛ وإنْ لم نعثر في المصادر التراثية على نصٍّ صريح على تسمية الشاعر نفسه لها[6].

أمّا الشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب (ـ 776هـ)؛ فيسلك مسلكًا نادرًا في تسمية قصائده بحسب جودتها الفنية، فيضع ديوانه الذي أسماه: **الصيِّب والجَهام والماضي والكَهام**؛ قاصدًا بذلك التفريق بين قصائده الجيّدة المتدفّقة كالسحاب الصيِّب والسيف الماضي، وقصائده الضعيفة التي تُشبه السحاب الجهام غير الممطر والسيف الكهام غير

(1) انظر آراء بعض الباحثين في هذه المسألة في: **ديوان البوصيري**: 27 ـ 31 (مقدمة المحقق)، **والمدائح النبوية**: 196 ـ 200، **والمدائح النبوية بين المعتدلين والغُلاة**: 54 ـ 58.

(2) **المِنَح المكية في شرح الهمزية** 1/ 107.

(3) انظر: **كشف الظنون** 2/ 1349.

(4) **ديوان البوصيري**: 63.

(5) المصدر السابق: 127.

(6) انظر بعض هذه القصائد في **ديوان البوصيري**: 172، **وتاريخ الأدب العربي** 5/ 102.

القاطع؛ «ليشفع صيّبه في جَهامه، وماضيه في كَهامه»[1]، وهذه التسمية التصنيفية لقصائد الديوان تشير ضمنًا إلى التسمية الإفرادية لكل قصيدة؛ بحسب انتمائها إلى أحد الأوصاف الواردة في عنوان الديوان.

لكن يبقى البوصيري الشاعر الأعمق أثرًا في من جاء بعده، فعلى مِنواله سلك بعض الشعراء اللاحقين مسلكه في تسمية قصائدهم بأسماء محدّدة؛ متخذين من المديح النبوي موضوعًا لها، ومن الفنون البديعية موجِّهًا فنيًا لأبياتها، وهو ما عُرِف في تاريخ البلاغة العربية باسم: البديعيات[2]، ومِنهم: محمد بن جابر الأندلسي (ـ 780هـ) الذي **سمّى** قصيدته البديعية: الحُلّة السِّيَرا في مدح خير الورى[3]، وأبو بكر علي بن حِجّة الحموي (ـ 837هـ) الذي نصّ علىَ تسمية بديعيته في مقدمة شرحه لها، فقال: «**وسمّيتُها**: تقديم أبي بكر»[4]. والقصائد البديعية التي سمّاها أصحابها بأنفسهم هي من الكثرة بحيث تعز على الحصر هنا[5].

لعل التتبع التاريخي السابق قدّم لنا أهم الشواهد على ظاهرة تسمية القصائد من قِبَل أصحابها في الأدب العربي، فإذا تساءلنا عن أبرز **العوامل** التي دفعت إلى وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي، وكيف أسهمت في تطورها؛ فسنجد أن **للتدوين** بتقاليده العلمية المعروفة في ذلك العهد ـ

(1) **ديوان الصيّب والجهام والماضي والكهام**: 229.

(2) في تأثر أصحاب البديعيات بصنيع البوصيري انظر: **البديعيات في الأدب العربي**: 17 ـ 22.

(3) انظر النص على هذه التسمية من صديقه ورفيق دربه أبي جعفر الرعيني في كتابه الذي خصصه لشرح هذه البديعية: **طراز الحُلّة وشفاء الغُلّة**: 77. والسيَرا مخففة من السيَراء، وهي: نوع من البرود يخالطه الحرير على هيئة سُيور، انظر: مادة (س ي ر) في **لسان العرب** 4/ 390.

(4) **خزانة الأدب** 1/ 18.

(5) انظر عددًا كبيرًا من هذه القصائد البديعية التي سمّاها أصحابها في: **البديعيات في الأدب العربي**: 71 ـ 174. وانظر أيضًا شواهد أخرى على القصائد المسمّاة في: **قلائد الجمان** 3/ 354، **والكتيبة الكامنة**: 74 ـ 77.

ومنها: العنونة ـ أثرًا بعيد المدى في بروز ظاهرة تسمية القصائد واتصافها بخصائص معينة عند الشعراء المتأخرين؛ وبخاصة عند البوصيري ومن تبعه من شعراء البديعيات، وهو ما جعل عبد الله الرشيد يلحظ أن «منهج التسمية عند البوصيري وكثير ممن جاء بعده متأثر بأسماء الكتب والمتون العلمية، وكأن واضع الاسم يُعنون كتابًا أو متنًا علميًا لا قصيدة»(1). ولعله يقصد أن أسماء القصائد لديهم اتسمت من الناحية الموضوعية بدلالة محدّدة وقاطعة؛ كما هو الشأن في المدوّنات العلمية، كما أنها انتهجت من الناحية الأسلوبية طريقة السجع في الغالب، وهي الطريقة التي كانت شائعة في أسماء المؤلَّفات في ذلك العصر.

ويشير عبد الرحمن السماعيل إلى **عامل آخر** أدى إلى بروز ظاهرة تسمية القصيدة من قِبَل أصحابها في الأدب العربي، وهو: **التأثير الديني** في الشعر العربي الذي تبدّى بوضوح في تنامي شعر المديح النبوي بدءًا من القرن السابع الهجري وما بعده، وكان لذلك الاتجاه الديني أثره الواضح في تسمية القصيدة، فقد «كان علامة بارزة في مسيرة القصيدة العربية ساعدتْ على ظهور عنوان يشير إلى موضوع القصيدة ويُحدّد هويتها، وقد ظلّ هذا العنوان محصورًا في قصائد هذا الاتجاه»(2). والسؤال هنا: كيف ساعد هذا الاتجاه الديني بعض شعراء المديح النبوي على تسمية قصائدهم؟

يمكن الإجابة عن هذا السؤال بالقول: إن قصائد هؤلاء الشعراء اتسمت بوحدة موضوعها واتجاهها إلى غرض واحد، وهو المديح النبوي؛ ممّا سهّل عليهم التفكير في اسم جامع لها، كما أن رغبة هؤلاء الشعراء في انتشار قصائدهم بين العامّة ربما دفعتهم إلى اختيار اسم لافت ودالّ بوضوح على هذا الموضوع الذي يلقى حظوة بين الناس؛ ولا سيما أن هذه القصائد كانت تتسم بالطول المفرِط الذي قد يصدّ بعض الناس عن قراءتها؛ إن لم يعرف موضوعها ابتداءً.

---

(1) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 10.

(2) **العنوان في القصيدة العربية**: 42.

ثانيًا: القصائد الملقّبة

عدد القصائد الملقّبة في الأدب العربي القديم كبير جدًا؛ لأن التلقيب يعود إلى القرّاء ودارسي الأدب، وهم كُثُر، وطرائق الوصف أمامهم مفتوحة، كما أن القصيدة الواحدة قد تحمل أكثر من لقب؛ بسبب اختلاف مرجع التلقيب وتعدّد الأُسُس التي يمكن الاستناد إليها لتلقيب قصيدة ما، فقد يُنظر إلى الجانب الصوتي الإيقاعي فيها المتمثّل في حرف رويّها، وقد يُنظر إلى موضوعها أو غرضها، أو إلى مناسبتها وظروف إنشائها، وقد تُلقّب نسبةً إلى قائلها، أو من قيلت فيه؛ إلى غير ذلك من الأُسُس التي سيأتي تفصيل الحديث عنها وعن شواهدها في الفقرة الخاصة بأُسُس التلقيب.

وكما تتعدد ألقاب القصيدة الواحدة يحدث العكس أيضًا، فيأتي اللقب الواحد وصفًا لمجموعة من القصائد تنتمي إلى شعراء متعددين؛ كما هو الشأن في لقبي: المعلّقات[1]، والمنصِفات[2]، أو تخص شاعرًا واحدًا؛ كلقب: روميات أبي فراس الحمداني[3]، ولقب: حجازيات الشريف الرضي[4]. وكان أبو جعفر النحاس قد نبّه قديمًا على أن مثل هذه الألقاب ذات الدلالة الجماعية غير قابلة للتوسع والإضافة، وذلك في معرض حديثه عن تعيين القصائد السبع المشهورات المعروفة بلقب: المعلّقات، فقال: «وليس لنا أن نعترض في هذا فنقول: في الشعر ما هو أجود من هذه، كما أنه ليس لنا أن نعترض في الألقاب، وإنما نؤدّيها على ما نُقِلت إلينا... وقد بيّنا أن هذا لا يُؤخذ بالقياس»[5].

وفي العصر الحديث أعاد محمد عويس تأكيد هذه المسألة، فأشار

---

(1) انظر: **العقد الفريد** 6/ 103، و**مسائل الانتقاد**: 66، 70، 113.

(2) انظر: **طبقات فحول الشعراء** 1/ 145، و**شرح ديوان الحماسة** 1/ 440، و**العمدة** 2/ 928.

(3) انظر: **يتيمة الدهر** 1/ 76، 85.

(4) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 657، 2/ 79، 107، 272، 487، 563، 566.

(5) **شرح القصائد التسع المشهورات** 2/ 681.

إلى أن هذه الألقاب الجماعية؛ كالمعلّقات، أو المنصِفات، أو النقائض، أو هاشميات الكُميت لا يصح أن نُضيف إليها «قصائد أخرى؛ حتى وإن تزامنت مع هذه القصائد، واشتركت معها في خصائصها الفنية؛ إذْ هذا العنوان أو ذاك خاص بمجموعة بعينها من القصائد تُنسب إلى شعراء معروفين لا يحق لنا أن نتجاوزهم، فهذه العنوانات عنوانات دالة على هذه القصائد»[1]. بعبارة مختصرة: فإن هذه الألقاب المنقولة هي **أعلام** على مجموعة معروفة ومحدّدة من القصائد، وليست أوصافًا عامة قابلة للتغيير والإضافة.

أُشير أخيرًا إلى أن مفهوم التلقيب في هذه الفقرة يتسع ليشمل القصائد المكنّاة كذلك؛ مثل: قصيدة متمِّم بن نويرة العينية في رثاء أخيه مالك التي كان الأصمعي يسمّيها: أُمّ المراثي[2].

أُسُس تلقيب القصائد في الأدب العربي

أمام هذا العدد الكبير من ألقاب القصائد في الأدب العربي كان لا بد من نظرة تنظيمية وتصنيف منهجي يسهّل على القارئ استيعاب الفروق الدقيقة بينها، ويضع بين يديه أهم الأُسُس الموضوعية والفنية التي استند إليها متذوّقو الشعر العربي ودارسوه لإطلاق هذه الألقاب على القصائد. وكان ابن الزبير الثقفي قد ألمح قديمًا إلى شيء من هذه الأُسُس حين ذكر أن العرب «يُسمّون الجملة من الكلام والقصيدة الطويلة من الشعر بما هو أشهر فيها، أو بمطلعها؛ إلى أشباه هذا»[3].

كما تطرق عدد من الباحثين المعاصرين إلى **بعض** هذه الأُسُس بإشارات موجزة، وعرضوا بعض شواهدها **دون توثيقها** ـ في الأعمّ الأغلب ـ من المصادر التراثية المعتبرة. ومن هؤلاء الباحثين: محمد بنيس الذي أشار إلى انتهاج بعض عناوين المجموعات الشعرية في الأدب

---

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 54.

(2) انظر: **العقد الفريد** 3/ 193، 194. وكشف **النقاب عن القصائد المميزة بالألقاب**: 41 ـ 42.

(3) **مِلاك التأويل** 1/ 174 ـ 175.

العربي القديم طريقة نسبة القصائد إلى الشاعر، أو الدولة، أو الممدوح، أو المكان[1].

أمّا عبد الرحمن السماعيل فقد تحدث بصورة أكثر وضوحًا عن معايير مهمة استند إليها الأقدمون لتلقيب القصائد، ومن ذلك: تلقيب القصيدة باسم قافيتها، أو موضوعها، أو مطلعها، أو تسميتها باسم يدل على جودتها الفنية، أو نسبتها إلى من قيلت فيه، أو إلى مكان معين[2]. فيما ألمح عبد الله الرشيد إلى أساسين من أُسُس التلقيب حين أشار إلى دلالة بعض ألقاب القصائد على الإعجاب الفني، وتضمُّن أحد هذه الألقاب معنى الخروج على النسق المعهود[3].

وقد آن تفصيل الحديث في هذه الأُسُس؛ مع الالتزام بتوثيق شواهدها من المصادر التراثية في الأدب العربي، وقد رتّبتُها بناءً على مدى شيوع الألقاب المستنِدة إليها في تلك المصادر؛ بحسب ما اطلعتُ عليه، وهي كما يأتي:

1 ـ تلقيب القصيدة بحرف رويّها مقرونًا باسم الشاعر

لعلّ هذا الأساس هو أكثر أُسُس التلقيب شيوعًا في الأدب العربي القديم؛ إذْ تكتنز المصادر التراثية بالكثير من ألقاب القصائد المستمدّة من حرف الرويّ الذي تنتهي به أبياتها، فتجد الأصمعي يُفضّل **جيمية** أبي ذؤيب الهذلي، **وزائية** الشمّاخ بن ضرار[4]، كما يشير ابن دريد إلى أن القصيدة **الرائية** لذي الرمّة أحبّ إليه من قصيدته **البائية**[5]. **أمّا ابن دريد نفسه فإن مقصورته** الشهيرة قد لقيت استحسان العلماء، وتردد ذكرها

(1) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 93.

(2) انظر: **العنوان في القصيدة العربية**: 40 ـ 41، 56 ـ 57. وانظر كذلك: **العين والعتبة**: 40، **والعنوان في النص الشعري الحديث**: 12 ـ 14.

(3) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 7، 8.

(4) انظر: **فحولة الشعراء**: 131.

(5) انظر: **ديوان ذي الرمة** بشرح أبي نصر الباهلي 3/ 1665.

بهذا اللقب المستمدّ من حرف رويّها في مؤلّفاتهم[1].

ويُشيد ابن شرف **بدالية** عليّ بن الجهم في العتاب[2]، فيما يُنوّه ياقوت الحموي بقصيدتي أبي إسحاق الصابئ: **القافيّة واللامية**[3]، **ويمتدح رائية** البحتري في مدح المتوكل[4]، **وبائيتي** ابن ميادة وصالح بن عبد القدوس[5]. وهكذا تتوالى الألقاب الصوتية للقصائد المشهورة في الأدب العربي؛ مثل: **عينية** ابن سينا[6]، **ورائية** ابن عبدون[7]، **ومقصورة** حازم القرطاجني[8].

وقد حظيتْ بعض القصائد ـ وفق هذا الأساس ـ بألقاب أكثر تخصيصًا؛ إذْ أُضيف حرف الرويّ فيها إلى القوم الذين ينتمي إليهم الشاعر، ومن أشهر هذه الألقاب المخصّصة: **لامية العرب** للشنفرى[9] ولامية العجم للطُّغْرائي، وهما لقبان ذائعا الصيت، ولم أقف على أول من أطلقهما؛ غير أن أقدم إشارة عثرتُ عليها فيما يخص لامية العرب هي ما

(1) انظر: **مروج الذهب** 4/ 320، **وشرح مقصورة ابن دريد وإعرابها**: 12، **وفهرسة ابن خير** 2/ 525، **والفوائد المحصورة في شرح المقصورة** 1/ 97، **ومعجم الأدباء** 6/ 2495.

(2) انظر: **مسائل الانتقاد**: 93.

(3) انظر: **معجم الأدباء** 1/ 139، 140.

(4) انظر: المصدر نفسه 6/ 2798.

(5) انظر: المصدر نفسه 3/ 1309، 4/ 1446.

(6) انظر: **كشف الظنون** 2/ 1341.

(7) انظر: **فوات الوفيات** 2/ 388، **وكشف الظنون** 2/ 1339.

(8) انظر: **رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة**: 2، **وكشف الظنون** 2/ 1807، **وعنوان الأريب عمّا نشأ بالبلاد التونسية من عالم أديب** 1/ 404.

(9) هناك شك يعتري صحة نسبة هذه اللامية إلى الشنفرى؛ منذ أن نقل أبو علي القالي تشكيك ابن دريد في هذه النسبة وترجيحه أن القصيدة من صنع خلف الأحمر، وقد انقسم الباحثون بعد ذلك بين مؤيّد لهذا التشكيك، ومدافع عن صحة نسبة القصيدة إلى الشنفرى؛ انظر: **الأمالي** 1/ 156، **وأعجب العجب في شرح لامية العرب للزمخشري**: 5 ـ 8 (مقدمة المحقق)، **وشرح لامية العرب للعكبري**: 7 ـ 9 (مقدمة المحقق)، **ومعجم الأدباء** 3/ 1255.

ورد في الشرح المنسوب إلى المبرّد في القرن الثالث الهجري[1]، وأكسبها الزمخشري شهرة أكبر عندما خصص لها شرحه الذي سمّاه: أعجب العجب في شرح لامية العرب، وفيه يُشير إليها بهذا اللقب في عنوان الكتاب وفي متنه[2]، ثم تكررت الإشارة إليها بهذا اللقب بعد ذلك[3].

وأمّا لامية العجم فإن أقدم إشارة إليها بهذا اللقب قد وردتْ عند ياقوت الحموي[4]، ثم توالت بعد ذلك الإشارة إليها بهذا اللقب عند المؤلفين اللاحقين الذين عُنوا بها وبشرحها في مصنّفاتهم[5]. وأضاف حاجي خليفة إلى هاتين اللاميتين المشهورتين لامية ثالثة على منوالهما، ونسبها إلى أحد المتأخرين، وهي: **لامية الروم** لابن الحكيم[6].

وقد لفت هذا الشيوع لألقاب القصائد المستنِدة إلى هذا الأساس أنظار عدد من الباحثين المعاصرين[7]، فأشار عبد الرحمن السماعيل إلى أن «عنونة القصيدة بقافيتها من أكثر العناوين شيوعًا في الشعر العربي»[8].

---

(1) هذا الشرح المنسوب إلى المبرد مطبوع قديمًا بمعية شرح الزمخشري: أعجب العجب في شرح لامية العرب، والأرجح ـ كما يقرِّر بالأدلة محمد الحلواني ـ أن هذا الشرح لأحد تلامذة ثعلب معاصر المبرد؛ انظر: **شرح لامية العرب للعكبري** بتحقيق الحلواني: 11 ـ 12 (مقدمة المحقق)، وفي متن شرح المبرّد ما يشهد بصحة رأي الحلواني؛ انظر: **أعجب العجب في شرح لامية العرب للزمخشري** ومعه شرح منسوب إلى المبرد ـ الطبعة القديمة: 54، 94.

(2) انظر: **أعجب العجب في شرح لامية العرب** ـ الطبعة الحديثة بتحقيق محمد حوّر: 30.

(3) انظر: **شرح لامية العرب للعكبري**: 16، **ومعجم الأدباء** 3/ 1255، **وكشف الظنون** 2/ 1539.

(4) انظر: **معجم الأدباء** 3/ 1110، وانظر أيضًا **العنوان في القصيدة العربية**: 46.

(5) انظر: **وفيات الأعيان** 2/ 185، **والغيث المسجَم في شرح لامية العجم** 1/ 15، 24، **وكشف الظنون** 1/ 798، 2/ 1537.

(6) انظر: **كشف الظنون** 2/ 1539.

(7) انظر: **متعة تذوق الشعر**: 120، **وإشكالية التلقي والتأويل**: 96، **وسميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي** / 13.

(8) **العنوان في القصيدة العربية**: 46.

وعدّ عبد الله الغذامي هذا التقليد الأدبي عند العرب نوعًا من العنونة الصوتية للقصيدة[1]، وهي الفكرة التي وجدتْ صداها عند بعض الباحثين المعاصرين[2]، ومنهم: بسام قطوس الذي قال: «لعل قارئ الشعر العربي القديم يلحظ غياب العنونة لقصائده إلى فترة زمنية طويلة؛ إلّا ما كان يذكر من عنونة القصائد صوتيًا؛ أي حسب قافيتها أو رويّها»[3].

وأشاد الغذامي بهذا النوع من العنونة أو التلقيب عند العرب، ورأى أنه «أقرب إلى روح الشعر؛ لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية»[4]. أمّا عبد الرحمن السماعيل فقد لحظ ما ينطوي عليه تلقيب القصيدة بقافيتها أو بمطلعها من فقر دلالي يجعل المتلقي غير مدرك لموضوع القصيدة؛ ذلك لأن «الإشارة إلى القصيدة بالمطلع أو القافية لا تعطي القارئ أو السامع فكرة عن القصيدة، ومدار موضوعها إذا لم يكن له سابق خبرة بها، وأيّ قارئ هذه حالته فإنه لن يعرف فحوى قصيدة تُعرف بين المتأدبين بـ: بانت سعاد، أو بـ: يا ليل الصبّ، أو بـ: سينية البحتري، أو بـ: لامية العرب»[5].

والواقع أن هذا النقص الدلالي الذي يشير إليه السماعيل هنا لا يقتصر على هذين الأساسين من أُسُس تلقيب القصائد عند العرب، بل يشمل معظم هذه الأُسس التي سيأتي الحديث عنها لاحقًا، كما أن هذا النقص الدلالي ملازم لكثير من أنماط العنونة المعاصرة التي تميل إلى الغموض واعتماد الإيحاء والرمزية.

تبقى الإشارة إلى أن هذا الأساس من أسس تلقيب القصائد عند العرب ما يزال له امتداد في الشعر العربي الحديث، فقد لجأ بعض الشعراء المعاصرين إلى عنونة قصائدهم بأسماء قوافيها؛ كما فعل الجواهري في

(1) انظر: **الخطيئة والتكفير**: 261.

(2) انظر: **العين والعتبة**: 40، وفي **نظرية العنوان**: 169، و**سيميائية القصيدة**: 130، و**علم العنونة دراسة تطبيقية**: 74.

(3) **سيمياء العنوان**: 34.

(4) **الخطيئة والتكفير**: 261.

(5) **العنوان في القصيدة العربية**: 38.

قصيدته: المقصورة[1]، وسميح القاسم في قصيدته: بائية العرب[2]، وأحمد التيهاني في قصيدته: لامية الحقيقة[3].

2 ـ تلقيب القصيدة على أساس نقدي تفضيلي

يُقصد بهذا الأساس الألقاب التي تحمل في دلالتها معنى التفضيل النقدي للقصائد الملقّبة بها. ومن أقدم الشواهد على هذا النوع من التلقيب ما صنعه أبو زيد القرشي في كتابه: جمهرة أشعار العرب حين أطلق ألقابًا تفضيلية متنوعة على عدد من القصائد المختارة، فهناك **السُّموط**، وهي أفضل تلك القصائد، وأشهرها، ويليهن: **المجمهَرات**، ثم **مُنتقَيات العرب**، ثم **المذَهَبات**، ثم **عيون المراثي**، ثم **المُلحَمات**[4]. فهذه القصائد هي ـ كما ينقل أبو زيد القرشي عن المفضَّل الضبّي ـ «عيون أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ونفيس شعر كلّ رجل منهم»[5].

ومن ألقاب القصائد المستنِدة إلى النقد التفضيلي ما ورد في الخبر المشهور أن علقمة بن عَبَدة أنشد قريشًا قصيدة له، فاستحسنوها ولقّبوها بـ: **سِمط الدهر**، ثم حين أنشدهم في العام الذي يليه قصيدة أخرى له قالوا: هاتان سِمطا الدهر[6]. فثبّتوا لقب القصيدة الأولى، وأشركوا معها في هذا اللقب قصيدته الأخرى. والحاتمي في الحِلية يُورد هذا اللقب بصيغة مغايرة شيئًا ما، فيقول عند حديثه عن علقمة: «وله قصيدتان يُقال لهما: **سِمطا اللؤلؤ**»[7]. واللقب بكلتا صيغتيه دالٌّ بوضوح على التفضيل النقدي لهاتين القصيدتين.

---

(1) انظر: **ديوان الجواهري** 2/ 223، **والقصائد المقصورة: تاريخها وتطورها ودلالاتها الإيقاعية**: 303.

(2) انظر: **الممثّل**: 82.

(3) انظر: **أماريق**: 77.

(4) انظر: **جمهرة أشعار العرب** 1/ 218 ـ 220. ويبقى لقب: المشُوبات الذي سيأتي الحديث عنه لاحقًا.

(5) المصدر السابق 1/ 220.

(6) انظر: **الأغاني** 21/ 206 ـ 207.

(7) **حلية المحاضرة** 2/ 249.

ومن ألقاب النقد التفضيلي أيضًا ما ورد من تلقيب الملك الغساني عمرو بن الحارث لقصيدة حسان اللامية في مدح الغساسنة بـ: **البتّارة**، فقد جاء في الخبر أن الملك الغساني قال بعد أن أنشدها حسان أمامه: «هذه والله البتّارة التي قد بترت المدائح»(1).

ومن الألقاب النقدية التفضيلية كذلك لقب: **اليتيمة** الذي كانت العرب في الجاهلية تُطلقه على عينية سويد بن أبي كاهل اليشكري؛ استحسانًا لها وتفضيلًا(2). ومن هذه الألقاب أيضًا ما ينقله ابن عبد ربه عن الأصمعي أنه كان يُسمّي قصيدة متمّم بن نويرة العينية في رثاء أخيه مالك: **أُمّ المراثي**(3).

غير أن الشاهد الأبرز على هذا الأساس من أسس التلقيب هو لقب: **المعلّقات** الذي أُطلق على سبع قصائد طوال عدّها الرواة والنقاد عيون الشعر الجاهلي وأفضل قصائده، وهي: لامية امرئ القيس، ودالية طرفة بن العبد، وهمزية الحارث بن حِلّزة، ونونية عمرو بن كلثوم، وميمية عنترة العبسي، وميمية زهير بن أبي سلمى، وميمية لبيد بن ربيعة(4).

وتُلقّب هذه القصائد كذلك بلقب آخر، وهو: **المذْهَبات**. وقد خاض النقاد قديمًا وحديثًا في سبب إطلاق هذين اللقبين على تلك القصائد المختارة، ولعل ابن عبد ربه أول من علّل هذين اللقبين، فقد قال وهو يتحدث عن الشعر: «حتى لقد بلغ من كَلَف العرب به، وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيّرتْها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في

(1) **الأغاني** 15/ 155 ـ 156.

(2) انظر: المصدر السابق 13/ 115، **والإصابة في تمييز الصحابة** 3/ 271.

(3) انظر: **العقد الفريد** 3/ 193، 194.

(4) انظر: المصدر السابق 6/ 103 ـ 104. وفي اختلاف العلماء حول عدد المعلّقات؛ أهي سبع، أم تسع، أم عشر انظر: **شرح القصائد التسع المشهورات**: 49 ـ 50 (مقدمة المحقق)، **ومعلقات العرب**: 10 ـ 13، **والمعلّقات: دراسة في التسمية والعدد**: 212 ـ 215.

القُباطيِّ المدرجة، وعلّقتها بين أستار الكعبة؛ فمِنه يقال: مُذْهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمذْهَبات سبع، وقد يقال لها: المعلّقات»[1].

وقد رفض معاصره أبو جعفر النحاس هذا التعليل؛ مورِدًا تعليلين آخرين في سبب شهرة هذه القصائد السبع، وفي هذا يقول: «واختلفوا في جمع هذه القصائد السبع، فقيل: إن العرب كان أكثرها يجتمع بعكاظ ويتناشدون، فإذا استحسن الملك قصيدة قال: علِّقوها وأثبتوها في خزانتي. وأمّا قول من قال: إنها عُلِّقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة. وأصحّ ما قيل في هذا أن حمّادًا الراوية لما رأى زهْد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع، وحضّهم عليها، وقال لهم: هذه المشهورات، فسُمّيت القصائد المشهورة لهذا»[2].

ومن الواضح أن النحاس في هذا النص لم يكتفِ برفض التعليل الذي أورده ابن عبد ربه، بل إنه تجنب أيضًا ذكر اللقبين المشهورين اللذين أوردهما صاحب العقد الفريد، وهما: المعلّقات، والمذهبات؛ مفضِّلًا عليهما لقب: القصائد المشهورة الذي عنون به كتابه، وردّده غير مرة في تضاعيف هذا الكتاب[3]. وصنيع النحاس هنا يتوافق مع صنيع غيره من رواة الشعر الجاهلي وشُرّاحه الذين لم يكونوا يُلقّبون تلك القصائد المختارة بأيٍّ من هذين اللقبين، وإنما كانوا يدعونها: القصائد السبع الطِّوال أو المشهورات؛ كما فعل كلٌّ من ابن الأنباري، والزوزني، والتبريزي في شروحهم لها[4]. أمّا لقب: المذْهَبات الذي سبقت الإشارة إلى أن أبا زيد القرشي قد أورده في كتابه الجمهرة؛ فلم يكن يعني به ما عناه ابن عبد ربه من إشارة إلى القصائد السبع المعروفة، بل كان يعني به قصائد أخرى، وقد قال في تفسيره لهذا اللقب: «وأمّا المذْهَبات فللأوس والخزرج خاصة»[5].

---

(1) **العقد الفريد** 6/ 103.

(2) **شرح القصائد التسع المشهورات** 2/ 682.

(3) انظر: المصدر السابق 1/ 97، 2/ 681.

(4) انظر: **شرح القصائد السبع الطِّوال الجاهليات**: 11 ـ 13 (مقدمة المحقق)، **وشرح المعلقات السبع**: 3، **وشرح القصائد العشر**: 17.

(5) **جمهرة أشعار العرب** 1/ 219.

ومع هذا فإن لقبي: المعلّقات، والمذْهَبات هما اللذان كُتِب لهما الشهرة والذيوع بعد ذلك في أوساط النقّاد، فقد جاء ابن رشيق وردّد في كتابه: العمدة كلام ابن عبد ربه حول اللقبين وتعليلهما؛ مُضيفًا إلى ذلك اقتباسًا غير مستوفًى من كلام النحاس السابق(1).

أمّا معاصره ابن شرف القيرواني فقد ردّد في كتابه: (مسائل الانتقاد) هذين اللقبين مشيرًا بهما إلى عدد من القصائد السبع المعروفة(2). ثم شاع بعد ذلك استعمال هذين اللقبين وتعليل ابن عبد ربه لهما في مؤلّفات اللاحقين؛ كابن خلدون(3)، والسيوطي(4)، وحاجي خليفة(5).

وإذا كان العصر الحديث قد شهد استقرار هذين اللقبين واطراد استعمالهما في الدراسات المعاصرة للإشارة إلى القصائد السبع المعروفة؛ وبخاصة لقب: المعلّقات؛ فإن هذا اللقب لم يسلم من الخوض مجدّدًا في تفسير معناه وسبب إطلاقه، وانقسم الباحثون المعاصرون في شأنه؛ بين مؤيّد لخبر التعليق الذي أورده ابن عبد ربه وداعم له بالحُجج والأدلة، ورافضٍ لهذا الخبر مستنِدٍ إلى تفسير آخر لمعنى المعلّقات يقوم على تشبيهها بالقلائد المعلّقة على الصدر؛ لنفاستها وعلوّ قيمتها وجودتها الفنية(6).

3 ـ تلقيب القصيدة بالاستناد إلى مناسبتها وظروف إنشائها أو إلقائها

ومن شواهد هذا الأساس: لقب: **حوليات زهير** الذي أُطلق على قصائد زهير بن أبي سُلمى؛ بسبب مكثه الطويل في إنشائها وتنقيحها، وعدّ

(1) انظر: **العمدة** 1/ 206.

(2) انظر: مسائل الانتقاد: 66، 70، 113، 126، 127، وانظر كذلك: **ديوان عنترة**: 182، والشعر والشعراء 1/ 252، **والتذكرة الحمدونية** 3/ 423.

(3) انظر: **مقدمة ابن خلدون** 3/ 1322 ـ 1323.

(4) انظر: **المزهر** 2/ 480.

(5) انظر: **كشف الظنون** 2/ 1740.

(6) انظر: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**: 27 ـ 28، **ومعلقات العرب**: 19 ـ 57، **والمعلّقات: دراسة في التسمية والعدد**: 205 ـ 212، **والمعلقات: الرواية والتسمية**: 22 ـ 31، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 126 ـ 127.

الثعالبي هذا اللقب من أشهر المضافات والمنسوبات التي جرت مجرى الأمثال[1]، وجريًا على هذا السَّنن أطلق الأصمعي لقب: **الحوليّة** على إحدى قصائد عديّ بن الرقاع؛ لأنه مكث سنة في إنشائها وتحبيرها[2].

أمّا أشهر شواهد هذا الأساس فهو لقب: **البُردة** الذي سُمّيت به قصيدة كعب بن زهير المعروفة في مدح الرسول ﷺ، وفي هذا يقول عبد القادر البغدادي: «قصيدة كعب اسمها في الحقيقة: قصيدة البُردة»[3]. ومن البيّن أن هذا اللقب مستمد من بعض الروايات التي تحدثتْ عن الظروف التي صاحبتْ إلقاء القصيدة بين يدي الرسول ﷺ، وأنه ـ عليه الصلاة والسلام ـ أعطى كعبًا بُردته بعد أن أنشده إياها استحسانًا لها، وهي الروايات التي أوردها كلٌّ من أبي حاتم الرازي، وابن الأثير، وابن حجر[4]؛ غير أن الحافظ ابن كثير أشار إلى أنه لم يقف فيها على إسناد يرتضيه[5].

ومنها: لقب: **القصيدة اليتيمة** التي لا يُعرف على التحقيق من هو قائلها[6]، وقد لقّبها بذلك كلٌّ من أبي عبيدة والأصمعي والمبرّد[7]. ويُفهم من كلام المبرّد خصوصًا العلة التي من أجلها لُقّبت هذه القصيدة بهذا اللقب؛ حيث قال: «القصيدة التي لا يُعرف قائلها، وهي اليتيمة»[8]. وقد تعددت الروايات في نسبة هذه القصيدة، فنُسبتْ إلى ذي الرمّة، ودوقلة المنبجي، وإلى غيرهما؛ حتى قال ابن خالويه: إنها تُروى لسبعة عشر

(1) انظر: **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**: 216.
(2) انظر: **ديوان شعر عدي بن الرقاع**: 197.
(3) **حاشية على شرح بانت سعاد** 1/ 19.
(4) انظر: **كتاب الزينة** 1/ 106، **وأسد الغابة في معرفة الصحابة** 4/ 503، **والإصابة في تمييز الصحابة** 5/ 594.
(5) انظر: **البداية والنهاية** 4/ 362.
(6) تختلف القصيدة اليتيمة عن اليتيمة لسويد بن أبي كاهل التي أُشير إليها قبل ثلاث صفحات، فتلك عينية، وهذه دالية.
(7) انظر: **القصيدة اليتيمة برواية القاضي التنوخي**: 26، **وفهرسة ابن خير** 2/ 527 ـ 528.
(8) **القصيدة اليتيمة**: 26، **وفهرسة ابن خير** 2/ 528.

شاعرًا[1]، ولعلّ الرأي الأرجح هنا هو ما ذكره المبرّد آنفًا، وما قرّره محقق القصيدة: صلاح الدين المنجّد[2]: أنه لا يُعرف قائلها، وأنه لأجل هذا لُقّبت باليتيمة. فاللقب جاء مستنِدًا إلى غموض الظرف الذي واكب إنشاء هذه القصيدة، وجعل اسم صاحبها غير معروف عند الناس.

ومن ألقاب القصائد المستنِدة إلى هذا الأساس لقب: **الأسْريات** الذي أطلقه ابن شرف القيرواني[3] على القصائد التي أنشأها الشاعر أبو فراس الحمداني حين كان أسيرًا عند الروم. ومنها تلك الألقاب المستمدّة من المناسبات الاحتفالية التي أُنشئت القصيدة من أجلها؛ مثل القصيدة **العِيدية**[4]، **والمِهرجانية**[5]، **والنيروزية**[6].

4 ـ تلقيب القصيدة بالاستناد إلى موضوعها

لعل أبرز شواهد هذا الأساس **حجازيات الشريف الرضي**[7]، وهي قصائده التي يُبدي فيها تشوقه إلى أرض الحجاز، وحنينه إليها، ويذكر بعض المواضع المشهورة فيها؛ مثل: الخَيف، ومِنى، وسَلْع، والعقيق، وقُباء. وقد جعل عبد الرحمن السماعيل هذا اللقب مستنِدًا إلى معيار المكان[8]. وسيأتي الحديث عن هذا الأساس وشواهده في الأدب العربي لاحقًا. أمّا حجازيات الرضي فإن الأساس الأقرب إليها في نظري هو أساس: موضوع القصيدة؛ لأن القصيدة كلها قائمة على ذكر الحجاز

(1) انظر: **فهرسة ابن خير** 2/ 527 ـ 528.
(2) انظر: **القصيدة اليتيمة**: 5 ـ 15.
(3) انظر: **مسائل الانتقاد**: 101.
(4) انظر: **يتيمة الدهر** 2/ 327، **وتتمة اليتيمة**: 130، **ومعجم الأدباء** 4/ 1721، **وديوان ابن زمرك**: 43، 475.
(5) انظر: **يتيمة الدهر** 2/ 332، 500، 3/ 442، 4/ 289، **وتتمة اليتيمة**: 137، 310.
(6) انظر: المصدر السابق 3/ 406، 4/ 134.
(7) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 657، 2/ 79، 107، 272، 487، 563، 566.
(8) انظر: **العنوان في القصيدة العربية**: 41، 56.

والتشوق إليه، كما أن الشريف أنشأ هذه القصائد وهو في العراق؛ لا في الحجاز، فقصائده غير مرتبطة بالحجاز إلا من خلال موضوعها، ومن هنا فهي تختلف عن روميات أبي فِراس الحمداني التي ارتبطتْ بالمكان ظرفًا، وإنشاءً، وباعثًا. وقد استعار ابن دحية الكلبي هذا اللقب المشهور لقصائد الرضي، فلقّب به قصيدة لفقيه معاصر له، وهو: ابن فتح الأندلسي؛ لأنها تسلك مسلك حجازيات الرضي في ذكر الحجاز والتشوق إليه[1].

ومن شواهد هذا الأساس الألقاب التي أطلقها الثعالبي على قصائد بعض الشعراء المعاصرين له؛ استنادًا إلى الموضوع الذي تدور حوله القصيدة؛ مثل: **البِرذونيات، والفيليات**، وهي مجموعة من القصائد تتخذ من البِرذَون، والفيل موضوعًا لها، وقد نظمها عدد من الشعراء بإيعاز من الصاحب بن عبّاد، كما أشار الثعالبي أيضًا إلى القصيدة **الربيعية** لأبي الحسن الغويري، والقصيدة **الشطرنجية** لأبي القاسم الزعفراني، **والساسانية** لأبي دلف الخزرجي، **والإخوانية** لأبي الفتح البستي[2]. وكذلك حديث ياقوت الحموي عن القصيدة **الطردية** لأبي جعفر التنوخي، والقصائد المعروفة **بالشافعية** لابن أبي الصقر الواسطي[3].

ومن شواهد هذا الأساس لقب: **الروضيات** الذي أطلِق على القصائد التي تتخذ من الرياض والبساتين موضوعًا لها؛ مثل روضيات الصنوبري[4]، وروضيات ابن خاتمة الأنصاري[5].

ويشتمل هذا الأساس أيضًا على القصائد الملقّبة استنادًا إلى الظاهرة الموضوعية الأبرز فيها، وأوضح شاهد عليها لقب: **المنصِفات**، وهو لقب أطلقه الرواة والنقاد العرب على القصائد التي أنصف أصحابها فيها

(1) انظر: **المطرب من أشعار أهل المغرب**: 99.
(2) انظر: على التوالي في **يتيمة الدهر** 3/ 253، 269، 276، 396، 403، 416، 4/ 365.
(3) انظر: **معجم الأدباء** 1/ 197، 6/ 2576.
(4) انظر: **ثمار القلوب**: 216، **ومطالع البدور** 1/ 235.
(5) انظر: **الكتيبة الكامنة**: 242.

أعداءهم، فاعترفوا بشجاعة أولئك الأعداء، وبلائهم في الحروب التي دارت معهم[1]. ومِنها القصيدة المنصِفة لخِداش بن زهير[2]، والمنصِفة للعباس بن مرداس[3].

5 ـ تلقيب القصيدة باسم قائلها أو باسم من قيلت فيه

أمّا ألقاب القصائد المستمدة من أسماء مُنشئيها فمِنها: القصيدة **الفزارية** لأبي القاسم الفزاري[4]، وهو من شعراء القرن الرابع الهجري. والقصيدة **الشقراطسية** لمحمد الشقراطسي[5]، والقصيدة **الطنطرانية** لأبي نصر الطنطراني[6]، وكلاهما من شعراء القرن الخامس الهجري. والقصيدة **الوترية** لمحمد الوتري[7]، وهو من شعراء القرن السابع الهجري. **والحِلِّية ذات البديع**[8]، وهي القصيدة البديعية المعروفة لصفيّ الدين الحِلِّي من شعراء القرن الثامن الهجري.

وأمّا ألقاب القصائد المستمدّة من أسماء من قيلت فيهم فمنها لقب: **الهاشميات**[9] لقصائد الكميت بن زيد في مدح بني هاشم، ولقب: **المدائح المروانية**[10] للقصائد التي أنشأها ابن عبد ربه الأندلسي في مدح الأمويين في الأندلس. ولقب: **العضدية**[11] لقصائد عدد من الشعراء الذين مدحوا فيها عضد الدولة البويهي، ولقب: **الصاحبية**[12] لعدد من القصائد التي

(1) انظر: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**: 391 ـ 392، **والمعجم المفصل في الأدب** 2/ 830.

(2) انظر: **طبقات فحول الشعراء** 1/ 145.

(3) انظر: **الحماسة** 1/ 246، وشرح **الحماسة** 1/ 440، **والعمدة** 2/ 928.

(4) انظر: **تاريخ الأدب العربي** 2/ 104.

(5) انظر: **كشف الظنون** 2/ 1339، **وعنوان الأريب** 1/ 145، 259، 260.

(6) انظر: **كشف الظنون** 2/ 1340.

(7) انظر: **تاريخ الأدب العربي** 5/ 20.

(8) انظر: **الصنيع البديع في شرح الحِلِّية ذات البديع**: 74.

(9) انظر: **ثمار القلوب**: 216، **والتذكرة الحمدونية** 4/ 38، **ومطالع البدور** 1/ 235.

(10) انظر: **مسائل الانتقاد**: 104.

(11) انظر: **يتيمة الدهر** 2/ 381، 489، 492، 4/ 255.

(12) انظر: المصدر السابق 3/ 400، 461، 4/ 257، 258، **وتتمة اليتيمة**: 141، 211، 297.

مُدِح بها الصاحب بن عبّاد. ولقب: **النظامية**[1] لعدد من القصائد التي مُدِح بها نظام الملْك وزير السلاجقة المشهور. ولقب: القصيدة **التترية**[2] التي أنشأها ابن مُنير الطرابلسي في مولاه: تَتَر، ولقب: **الأرتقيات**[3] للقصائد التي نظمها صفيّ الدين الحِلّي في مدح الملك المنصور غازي الأرتقي.

غير أن أشهر ألقاب هذا الأساس هي: **السيفيات، والكافوريات، والفاتكيات**[4]، وهي ألقاب القصائد التي أنشأها أبو الطيب المتنبي في ممدوحيه: سيف الدولة الحمداني، وكافور الإخشيدي، وفاتك الرومي.

6 ـ تلقيب القصيدة بالاستناد إلى غرضها

ليس المقصود بهذا الأساس مجرد ذكر الغرض الذي تنتمي إليه القصيدة؛ كأن يُقال: إنها في الفخر أو في المديح أو في الرثاء، فمثل هذا الأمر شائع، وليس في الحقيقة تلقيبًا. وإنما المقصود أن تُنسب القصيدة إلى أحد هذه الأغراض وتلقّب به، فيُقال مثلًا: القصيدة الفخرية أو الغزلية. ومن ذلك حديث كل من الثعالبي وابن شرف القيرواني عن **فخريات** أبي فراس الحمداني[5]، وإشارة ياقوت الحموي إلى **غَزَليات** العماد الأصفهاني **وحِكْمياته**[6].

وقد تشتمل القصيدة على غرضين، فتُلقّب بهما معًا، ومن هذا تنويه ياقوت بقصيدة ابن سناء الملك **الحماسية الغزلية**[7]. **أمّا فنّ النقائض**

(1) انظر: **دمية القصر** 1/ 247، 388، 467، 477، 497، 502، 2/ 872، 1437.

(2) انظر: **تاريخ الأدب العربي** 5/ 47.

(3) انظر: **خزانة الأدب** 1/ 29.

(4) انظر: **فهرسة ابن خير** 2/ 530، **وكشف الظنون** 1/ 812.

(5) انظر: **يتيمة الدهر** 1/ 62، **ومسائل الانتقاد**: 101.

(6) انظر: **معجم الأدباء** 6/ 2630، 2631. وانظر أيضًا: **دمية القصر** 2/ 1449، 1454، **والذخيرة** 1/ 679، 2/ 297، **والمغرب في حُلى المغرب** 2/ 347، **ومطالع البدور** 1/ 235.

(7) انظر: **معجم الأدباء** 6/ 2767.

المتفرّع من غرض الهجاء، والملتزِم بشروط موضوعية وفنية خاصة[1] فقد لُقّبت به الكثير من قصائد الهجاء التي أنشأها شعراء العصر الأموي الكبار: جرير، والفرزدق، والأخطل[2].

7 ـ تلقيب القصيدة بمطلعها

يرى عبد الرحمن السماعيل أن الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو بجزء منه هي الأكثر شيوعًا في الشعر العربي[3]، وهو ما يقرِّره كذلك عبد القادر رحيم[4]. وكلام هذين الباحثين هنا لا يعني أن هذا الأساس هو أكثر أُسُس التلقيب شيوعًا في الأدب العربي؛ فهناك فرق واضح بين الإشارة إلى القصيدة من خلال التذكير بمطلعها وبين تلقيب القصيدة بهذا المطلع. ففي الحالة الأولى يستشهد المصنّفون بمطلع القصيدة للتعريف أو التذكير بها؛ كأن يقولوا: القصيدة التي مطلعها كذا، أو التي تبتدئ بقول الشاعر، ثم يُوردون البيت الأول من القصيدة. ومثل هذه العبارات شائع جدًا في المصادر التراثية؛ ولكنها ليست من صُوَر التلقيب في شيء، وإنما هي إشارة عامّة إلى القصيدة. أمّا في الحالة الثانية فإن المصنّفين يختصرون هذه العبارات كلها، ويُلقّبون القصيدة بلقب مختصر مقتبس، أو مستمدّ من مطلع القصيدة. وشواهد هذا المسلك قليلة في مصادر التراث العربي.

ومن هذه الشواهد قول ابن شرف القيرواني وهو يتحدث عن الشاعر علي بن الجهم: «وله في الغزل **الرُّصافية**»[5]. فابن شرف هنا لقّب قصيدة ابن الجهم الرائية بلقب مستمدّ من إحدى كلمات مطلعها المشهور والمتداول على الألسنة.

---

(1) انظر: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**: 416، **والمعجم الأدبي**: 285.

(2) انظر: **شرح نقائض جرير والفرزدق** 1/ 199، **وثمار القلوب**: 216، **والفهرست**: 193.

(3) انظر: **العنوان في القصيدة العربية**: 46، 57.

(4) انظر: **علم العنونة دراسة تطبيقية**: 72 ـ 74.

(5) **مسائل الانتقاد**: 93.

ومن ألقاب القصائد المستنِدة إلى هذا الأساس لقب: **القصيدة المنفرِجة** لابن النحوي التوزري من متأدبي القرن الخامس الهجري[1]، وهذا اللقب مستمد من إحدى كلمات المطلع المشهور للقصيدة:

اشـتـدي أزمـةُ تـنـفـرجـي قـد آذنَ صـبـحـك بـالـبَـلَـجِ[2]

ويصلح أن يكون هذا اللقب مستمدًا من موضوع القصيدة التي تدور حول معنى انفراج الكُرَب وزوال المُلِمّات، فيكون بهذا مستنِدًا إلى الأساس الرابع من أُسُس التلقيب الذي سبق الحديث عنه.

أمّا أشهر الألقاب المستنِدة إلى هذا الأساس فهو لقب: **بانت سعاد** لقصيدة كعب بن زهير الشهيرة في مدح الرسول ﷺ. وقد عنْون ابن هشام الأنصاري شرحه للقصيدة بهذا اللقب[3]. ويعلّل عبد القادر البغدادي في حاشيته على هذا الشرح سبب هذا اللقب، فيقول: «قصيدة كعب يُقال لها: بانت سعاد؛ لأنه أولها»[4].

8 ـ تلقيب القصيدة نسبةً إلى المكان أو العصر اللذين أُنشئت فيهما

من ألقاب القصائد المستنِدة إلى **المكان** الذي أُنشئت فيه لقب: **الروميات**[5] للقصائد التي أنشأها أبو فراس الحمداني حين كان أسيرًا في أرض الروم. ومن هذه الألقاب أيضًا في شعر أبي الطيب المتنبي لقب: **الشاميات** للقصائد التي أنشأها وهو في الشام، و**الشيرازيات** للقصائد التي نظمها وهو في شيراز[6].

ويلقِّب أبو زيد القرشي مجموعة من القصائد المختارة بلقب مستنِد

(1) انظر: **السريرة المنزعجة لشرح القصيدة المنفرجة**: 39، **وكشف الظنون** 2/ 1346، **وتاريخ الأدب العربي** 5/ 109.

(2) انظر النص الكامل للقصيدة في **السريرة المنزعجة**: 81 ـ 85.

(3) انظر: **شرح بانت سعاد**: 8.

(4) **حاشية على شرح بانت سعاد** 1/ 19. وانظر أيضًا **كشف الظنون** 2/ 1329.

(5) انظر: **يتيمة الدهر** 1/ 76، 85.

(6) انظر: **كشف الظنون** 1/ 812.

إلى **العصر** الذي أُنشئت فيه، وهو لقب: **المشُوبات**، وفي تفسيره يقول: «وأمّا المشُوبات فإنهنّ سبع، وهنّ اللاتي شابهنّ الكفر والإسلام»[1]. وحين يسرد القرشي شعراء هذه القصائد تجد أنهم جميعًا من الشعراء المخضرمين الذين عاشوا شطرًا من حياتهم في الجاهلية أو النصرانية، وشطرها الآخر في الإسلام؛ كالنابغة الجعدي، وكعب بن زهير، والقُطامي، والحُطيئة[2].

وعند التأمل هنا يظهر أن أبا زيد القرشي لقّب هذه القصائد باسم ينطبق على أصحابها، وليس عليها، فهؤلاء الشعراء هم المشُوبون أو المخضرمون، وليس قصائدهم؛ باستثناء قصيدتي النابغة الجعدي، وكعب ابن زهير اللتين واكبتا إسلام صاحبيهما وانتقالهما من عصر إلى عصر. أمّا بقية القصائد فإن علاقتها بهذا اللقب أقرب إلى علاقة الملابسة والمجاورة، وليس المطابقة.

9 ـ تلقيب القصيدة بالاستناد إلى طريقة نظْمها

وتنصرف ألقاب هذا الأساس إلى القصائد المنظومة بطريقة تختلف عن الطريقة المعتادة والشائعة في نظم القصيدة العربية. وأبرز هذه الألقاب لقب: القصيدة **المزدوجة**[3]، وهي القصيدة التي ينفرد كل بيت منها بقافيته المستقلة عن الأبيات السابقة واللاحقة له؛ مع اتحاد القافية في شطري كل بيت، وغالبًا ما تُنظم على بحر الرجز[4]. ولقب: القصيدة **الموشّحة**[5]، وهي قصيدة ذات نظام هندسي مركّب قائم على تقسيمها إلى أجزاء متسلسلة

---

(1) **جمهرة أشعار العرب 1/ 220.**

(2) انظر: المصدر السابق 1/ 220.

(3) انظر شواهد هذا اللقب في **الأغاني 4/ 40، ومسائل الانتقاد: 157، والذخيرة 1/ 426، ومعجم الأدباء 1/ 197، 428، 3/ 1151، 5/ 2295، 6/ 2693.**

(4) انظر: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 353، والمعجم المفصل في الأدب 2/ 784.**

(5) انظر **شواهد هذا اللقب في معجم الأدباء 4/ 1612، 5/ 2223، 6/ 2552، 2822، والمغرب في حُلى المغرب 1/ 271، 424، 2/ 151، 215، 339، 414.**

ومتنوّعة القوافي بأسلوب منظّم يتكرر على امتداد القصيدة[1].

10 ـ تلقيب القصيدة بالاستناد إلى أثرها في المتلقين

ومن شواهد هذا الأساس لقب: **الفيصل** لقصيدة الفرزدق اللامية المشهورة في الفخر على جرير وهجائه، ويقف أبو عبيدة عند أحد أبيات القصيدة الذي يُدلّ فيه الفرزدق بقصيدته هذه وأثرها المتوقّع في دمغ مناوئيه، فيقول: «هذه القصيدة كانت تُسمّى الفيصل»[2].

ومن هذه الألقاب لقب: **الفاضحة** لقصيدة جرير البائية المشهورة في هجاء الراعي النميري. وعنها يقول ابن رشيق القيرواني: «هذه القصيدة تُسميها العرب: الفاضحة»[3]. ثم يعلل ابن رشيق هذا اللقب تعليلًا يُظهِر استناده الواضح إلى أثر القصيدة البالغ في المتلقين، فيقول: «تركتْ بني نُمير ينتسبون بالبصرة إلى عامر بن صعصعة، ويتجاوزون أباهم نُميرًا إلى عامر أبيه؛ هربًا من ذكر نُمير، وفرارًا ممّا وُسِم به من الفضيحة والوصْمة»[4].

هذه هي أبرز الأُسُس التي يمكن من خلالها معرفة المعايير الموضوعية والفنية التي استند إليها الرواة والمصنِّفون والنقّاد لتلقيب القصائد في الأدب العربي القديم. وهي المعايير التي يمكن تلخيصها ـ بعد هذا العرض المفصّل لها ـ في محورين رئيسين، وهما:

أ ـ محور تلقيب القصيدة بالنظر إلى القصيدة نفسها: ويكون التلقيب هنا بالنظر إلى الجوانب الفنية والموضوعية التي تتسِم بها القصيدة. ويشمل هذا المحور الأُسُس الستة الآتية: تلقيب القصيدة بحرف رويّها،

(1) انظر: **المعجم الأدبي**: 271 ـ 272، **والمعجم المفصل في الأدب** 2/ 837 ـ 839.

(2) **شرح نقائض جرير والفرزدق** 2/ 373 ـ 374. وانظر: **كشف النقاب**: 36.

(3) **العمدة** 1/ 127.

(4) المصدر السابق 1/ 127.

وتلقيبها على أساس نقدي تفضيلي، وتلقيبها استنادًا إلى موضوعها، وتلقيبها استنادًا إلى غرضها، وتلقيبها بمطلعها، وتلقيبها استنادًا إلى طريقة نظْمها.

ب ـ محور تلقيب القصيدة بالنظر إلى المصاحِبات الخارجية لها

ويكون التلقيب هنا بالنظر إلى الظروف المحيطة بالقصيدة والأشخاص المرتبطين بها. ويشمل هذا المحور الأُسُس الأربعة الآتية: تلقيب القصيدة استنادًا إلى مناسبتها وظروف إنشائها أو إلقائها. وتلقيبها باسم قائلها أو باسم من قيلت فيه. وتلقيبها نسبةً إلى المكان أو العصر اللذين أُنشئت فيهما. وتلقيبها استنادًا إلى أثرها في المتلقين.

ولعل أُسُس التلقيب التي تنتمي إلى المحور الأول هي الأقرب إلى تمثيل القصيدة والتعبير الأوضح عن مكنونها الشعري وخصائصها الذاتية.

في نهاية هذا المبحث الذي تناول تسمية القصائد وتلقيبها في الأدب العربي القديم يتبقى لدينا الإجابة عن سؤال مهم أخير، وهو: أتُعدّ هذه الأسماء والألقاب القديمة للقصائد مجرّد جذور أولية لعنوان القصيدة المعاصرة، أم تستحق أن تُعدّ عناوين مكتملة فنيًا، ومتوائمة مع مفهوم العنوان الشعري الحديث؟

ابتداءً فإن هذا الجِذر المتمثّل في تسمية القصائد وتلقيبها هو من أوضح الجذور في الأدب العربي القديم صلةً بعنوان القصيدة؛ ذلك لأنه يشترك مع العنوان في أداء الوظيفة الأهمّ للعنونة، وهي وسْم القصيدة باسم محدّد يصبح بعد ذيوعه عَلَمًا دالًا عليها ومميِّزًا لها بين بقية القصائد.

غير أن بعض الباحثين المعاصرين رأى أن هذه الأسماء والألقاب القديمة لا تدخل ضمن المفهوم المعاصر للعنوان، وفي تقرير هذه الرؤية يقول عبد الله الرشيد: «هذه الألقاب أو الأسماء ـ وإنْ عُدّت عناوين بالمعنى اللغوي؛ إذ العنوان: ما يُستدلّ به على غيره ـ لا تدخل في مصطلح العنوان بالفهم المعاصر الذي يجعل العنونة جزءًا من الإبداع في النثر والشعر، ويكون من وضع المنشئ نفسه. أمّا تلك الألقاب فإنها إضافات لاحقة لم تكن جزءًا من إبداع الأديب؛ ولهذا لا يُعتدّ بها في

دراسة النص من داخله، وإنما تكون إضاءة لقيمته ومدى الإعجاب به»[1].

وظاهر الكلام في النص السابق يُوحي بأن الرشيد يعني القصائد التي لم يُسمّها أصحابها، وإنما لُقّبت من الآخرين؛ بيدَ أنه يعود في موضع آخر فيُعمّم هذه الرؤية على القصائد التي سمّاها أصحابها بأنفسهم؛ مثل: قصيدة مقراض الأعراض لابن عنين، وقصيدتي البوصيري: الكواكب الدرّية، والقصيدة المضَرية؛ إذْ يقول في تعليقه عليها: «وهذه بلا شك أسماء، وليست عناوين بالمعنى الشائع اليوم»[2].

ولعلّ الرأي الأرجح في هذه المسألة هو التفريق بين القصائد التي سمّاها أصحابها والقصائد التي لُقّبت لاحقًا من الآخرين. فالمجموعة الأولى، وهي التي تناولها هذا المبحث واستعرض شواهدها ضمن فِقرة: القصائد المسمّاة هي شواهد حقيقية على عنوان القصيدة في الأدب العربي القديم، وليس هناك من فرق جوهري بينها وبين عناوين القصائد المعاصرة في تحقيق طبيعة العنونة وأداء وظائفها الأساسية؛ كالإعلام والإشهار والتشويق؛ سوى ما يمكن أن يُقال حول اختلاف خصائص العنونة بين العصرين، وهو اختلاف متوقّع ومشروع.

وما يلحظه الباحث مثلًا من اقتراب العناوين الشعرية في تلك القصائد المسمّاة من طبيعة عناوين المصنّفات في ذلك العصر؛ من حيث الحرص على السجع، والاهتمام بالمتلقي أكثر من الاهتمام بالتعبير عن ذات الشاعر هو صدى لبعض خصائص التعبير الأدبي بعامة في ذلك العصر، وهذا الاختلاف في خصائص العنونة بين العصرين لا يعني أن مفهوم العنونة في أحد العصرين لم يكن حاضرًا، وقد شهد عصرنا هذا نفسه تباينًا كبيرًا في خصائص عنونة القصائد بين مدرسة الإحياء والمدرسة الشعرية المعاصرة؛ ولكنّ هذا التباين لم ينفِ تحقق مفهوم العنوان في كلتا المدرستين.

---

(1) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 8.

(2) المصدر السابق: 10.

أمّا القصائد الملقّبة من قِبَل الآخرين في الأدب العربي القديم؛ فلعلي أوافق الباحث الكريم في أنها لا تدخل في المفهوم المعاصر لعنوان القصيدة؛ لأن المفهوم المعاصر لعنوان النص الشعري قائم على أنه جزء أصيل من إبداع الشاعر يتوخّى من خلاله الإعلام عن نصه وإشهاره، والتشويق إليه، وهو ما لم يتحقق في تلك القصائد الملقّبة؛ ولكنّ هذا لا ينفي ما قدمتْه تلك الألقاب السائرة من تأصيل لفكرة: تسمية القصيدة باسم خاص بها في الأدب العربي.

المبحث الثاني

ذكر مناسبات القصائد

مفهوم المناسبة

تعود كلمة المناسبة إلى المادة اللغوية: نَسَب، وعنها يقول ابن فارس: «النون والسين والباء كلمة واحدة قياسها: اتصال شيء بشيء. منه النسَب؛ سُمّي لاتصاله وللاتصال به»[1]. ويقول الراغب الأصفهاني: «تُستعمل النسبة في مقدارين متجانسين بعضَ التجانس يختصّ كلّ واحد منهما بالآخر»[2]. ويقول ابن منظور: «النسَب يكون بالآباء، ويكون إلى البلاد، ويكون في الصناعة... وتقول: ليس بينهما مناسبة؛ أي مشاكلة»[3].

يتضح من النصوص السابقة أن مادة :نسب في اللغة تدور حول معنى اتصال شيء بشيء آخر وقُربه منه، ومشاكلته له وتجانسه معه، كما أنها تحمل معنى اشتراك شيئين في أمر واختصاص كل واحد منهما بالآخر . فإذا أضفتَ إلى هذا أن المناسبة: مصدر مأخوذ من الفعل المزيد: ناسَبَ الدالّ من حيث الصيغة والوزن على المشاركة والتفاعل بين طرفين؛ أدركتَ إلى أيّ حدّ تتضافر المادة اللغوية والصيغة الاشتقاقية على تأكيد معنى الترابط والاتصال في هذه الكلمة.

أمّا المفهوم الاصطلاحي للمناسبة فهو متعدّد؛ إذْ يُقصد به عند

---

(1) **مقاييس اللغة** 5/ 423 (مادة: ن س ب).
(2) **مفردات ألفاظ القرآن**: 801 (مادة: ن س ب)
(3) **لسان العرب** 1/ 755، 756 (مادة: ن س ب).

البلاغيين: أن يأتي المتكلّم بمعنى، ثم يُتمّه بمعنى يُناسبه، وهو ما يُسمّى عندهم أيضًا بـ: مراعاة النظير[1]. كما يستعمله البلاغيون كذلك للدلالة على المناسبة اللفظية الإيقاعية بين الكلمات[2]. ويستعمله أصحاب الدراسات القرآنية للدلالة على الترابط بين الآيات القرآنية[3].

غير أن المفهوم النقدي المقصود لمصطلح المناسبة في هذا المبحث هو: «الدوافع النفسية التي تدفع الشاعر إلى نظْم قصيدته؛ إذْ إن لكل نصّ مناسبة»[4]. وتتنوع هذه الدوافع النفسية المحرّضة للشاعر، فقد يتجه هذا الدافع النفسي إلى قصد النظْم في أحد الأغراض الشعرية المعروفة؛ كالمدح، أو الهجاء، أو الغزل، أو الرثاء، وقد ينبثق هذا الدافع جرّاء حادثة عرضتْ للشاعر، أو من ظروف محيطة به، أو من رغبة ملحّة لديه في انتهاج أسلوب فني خاصّ في نظم القصيدة؛ إلى غير ذلك من الدوافع النفسية التي تتضمنها مناسبات القصائد.

وحين يتتبع الباحث هذه المناسبات في الدواوين والمصادر التراثية يجد أن طائفة منها مذكورة على ألسنة الشعراء أنفسهم؛ إمّا في خبر مرويّ عنهم، وإما في الدواوين الشعرية التي تولّى الشعراء بأنفسهم إخراجها للناس؛ غير أن الطائفة الكبرى من هذه المناسبات قد ذكرها الرواة وجامعو الدواوين الشعرية من العلماء والنقاد الأقدمين الذين عاصروا هؤلاء الشعراء، أو نقلوا عن رواة أو مؤلِّفين معاصرين لهم. وأيًا كان الأمر فإن ما يعنينا في هذا المبحث هو ورود المناسبة في المصادر التراثية والدواوين الشعرية المروية عن العلماء الموثوق بهم؛ بصرف النظر عن قائل هذه المناسبة؛ لأننا نتتبع هنا شواهد هذا الجذر التراثي للعنوان في الأدب العربي القديم بعامة.

---

(1) انظر: **الكلّيات**: 866، **ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها**: 647 ـ 649.
(2) انظر المصدرين السابقين؛ الموضع نفسه.
(3) انظر: **البرهان في علوم القرآن** 1/ 35 ـ 36، **ونظْم الدرر في تناسب الآيات والسور** 1/ 5.
(4) **المعجم المفصّل في الأدب** 2/ 828.

أهمية مناسبة القصيدة وارتباطها بمفهوم العنوان

يزخر الأدب العربي القديم سواء في دواوينه الشعرية أو في مصنّفاته المعنيّة بالشعر بالكثير من النصوص التي تشير إلى مناسبات القصائد وبواعث إنشائها. وهي ظاهرة واضحة في الدواوين الشعرية القديمة، فقد كان ذكر مناسبات القصائد تقليدًا شائعًا عند جمع دواوين الشعراء على أيدي الشعراء أنفسهم، أو على يد أحد العلماء والرواة المشهورين، ويُعدّ أمرًا مكمِّلًا للمهمّة الأولية لجامع الديوان، وهي ترتيب قصائد الشاعر ترتيبًا ألفبائيًا بناءً على حرف الرويّ، أو ترتيبها ترتيبًا نوعيًا بناءً على الأغراض الشعرية المعروفة؛ كالفخر، والمدح، والغزل، والهجاء[1].

وقد نبّه ابن خفاجة في تقديمه لديوانه على أنه هو من جمع ديوانه ورتّب قصائده ووضع المقدّمات النثرية التي تسبق تلك القصائد وتتضمّن الحديث عن مناسباتها[2]. كما صرّح لسان الدين بن الخطيب في تقديمه لديوانه باعتماده هذا المنهج المتّبع في جمع الدواوين، فذكر أنه جمع ديوانه «مرتِّبًا إياه على الحروف، **ومنبِّهًا على المشهور من بواعثه والمعروف**»[3].

وحين يعود الباحث إلى دواوين شعراء آخرين في نُسَخها المحققة والمروية عن علماء موثوق بهم سيجد أنها تكتنز بالكثير من المقدمات النثرية التي تتضمن الإشارة إلى مناسبات القصائد؛ مما يدل على اهتمامهم بها، وإدراكهم لما تقدمه من إضاءة للنص الشعري، وكشف لظروف إنشائه، وتفسير لبعض مراميه، وهي الوظائف التي ينهض بها عنوان القصيدة في العصر الحديث. وسيأتي تفصيل الحديث عن الشواهد التي تحفل بها دواوين الشعراء الأقدمين في الفقرة الخاصة بأنواع المناسبات.

---

(1) في حديث الشعراء والعلماء عن هذين النوعين الشائعين لترتيب الدواوين انظر: **ديوان أبي نواس**: 48 ـ 49، **والفهرست**: 196، 201، 206، **والذخيرة** 2/ 359، **وديوان ابن التعاويذي**: 13، **ومعجم الأدباء** 6/ 2567، 2798، **وديوان ابن خاتمة**: 7.

(2) انظر: **ديوان ابن خفاجة**: 8 ـ 10.

(3) **ديوان الصيّب والجهام والماضي والكهام**: 229.

وقد أشار عدد من الباحثين المعاصرين إلى ما كانت تقوم به هذه المناسبات من وظائف تعريفية بالقصيدة تُعوِّض عن غياب العنوان في القصيدة العربية القديمة، فعدّ محمد عويس تصدير القصائد بهذه المناسبات من الصوَر المبكّرة لعنونة القصيدة في الأدب العربي القديم، وفي هذا يقول: «من مظاهر العنوانات غير المباشرة للقصيدة مناسبة نظْمها؛ إذْ كانت القصيدة تُعرف بين المتلقين بمناسبتها؛ حتى أصبحت المناسبة هي العنوان الخاص بالقصيدة»(1). ويلتقي مع عويس الباحث عبد الحميد الحسامي الذي أشار إلى أن القصيدة العربية القديمة «كانت **تُعنون** بمثل تلك التصديرات، وتمثّل مناسبة قول القصيدة»(2).

وفي كلام الحسامي هنا، وفي آخر نص محمد عويس قبله ما يوحي بأن المناسبات هي إحدى صوَر العنونة وضرب من ضروب العنوان، والأقرب أن المناسبات جذر من جذور العنوان في أدبنا القديم، وليست ضربًا من ضروبه؛ لأنها تمثّل العنوان ضمنًا لا صراحة، ولعلّ هذا ما حدا برشيد يحياوي إلى أن يقرّر أن هذه المناسبات كانت إحدى الصيَغ البديلة التي عوّضتْ عن غياب العنوان في الشعر العربي القديم(3)، وهذا ما يؤكِّده أيضًا عبد الناصر محمد(4). كما رأى بسام قطوس أن المناسبة هي إطار لعنوانٍ لم يُسمَّ(5)؛ أي أن الكلمات التي تتضمنها هذه المناسبات تحمل بذورًا صالحة لعنوان مهيّأ للظهور؛ ولكنه استمرّ كامنًا فيها، ولم يظهر بكيانه المستقل والثابت كما هو معروف في أدبنا العربي الحديث.

أنواع مناسبات القصائد

من أكثر الظواهر الأدبية شيوعًا في مصنّفات الأدب العربي القديم،

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 55.

(2) انظر: **العتبات النصية لديوان رياحين الجنة**: 45.

(3) انظر: **الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي**: 107 ـ 109.

(4) انظر: **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 12.

(5) انظر: **سيمياء العنوان**: 34. وانظر في هذه المسألة أيضًا: **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**: 110، وفي **النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 131، وفي **نظرية العنوان**: 169.

وفي دواوينه الشعرية هذا الاقتران الملحوظ بين إيراد القصيدة، وذكر مناسبة نظْمها، وقد تُعرض هذه المناسبة بإشارة موجزة لا تتجاوز أحيانًا ثلاث كلمات(1)، أو قد تُعرض من خلال حديث مفصّل يمتدّ أحيانًا لعدة صفحات(2). وغالبًا ما يذكرون المناسبة قبل القصيدة؛ لتهيئة المتلقّي لها وتقريبه من معانيها، ولإحاطته بالبواعث والظروف المحيطة بها؛ ولكن في أحيان نادرة قد يذكرون المناسبة بعد القصيدة لا قبلها(3).

وقد تضمّنت المقدّمات النثرية التي تسبق القصيدة أنواعًا متعددة من المناسبات؛ كذكر الغرض الشعري المقصود من القصيدة، أو الحديث عن الظروف المصاحبة لنظمها، أو الإشارة إلى الباعث المباشر لإنشائها، أو التنويه بالأسلوب الفني الذي انتهجه الشاعر في القصيدة. وقد تتبعتُ هذه الأنواع وشواهدها في ستة وثلاثين ديوانًا، وفي عدد من أبرز المصادر الأدبية التراثية، وحرصتُ على أن تمثّل هذه الدواوين والمصادر بمجموعها مختلف العصور الأدبية للشعر العربي القديم؛ بدءًا من العصر الجاهلي، وانتهاءً بعصر الدول المتتابعة، فاجتمع لديّ ما يقرب من ألف شاهد لمناسبات القصائد بشتى أنواعها. وبعد تصنيف هذه المناسبات بحسب أنواعها عمدتُ إلى ترتيب هذه الأنواع بناءً على كثرة شواهدها وشيوع الإشارة إليها في الدواوين والمصادر الأدبية التي اطلعتُ عليها، وهي كما يأتي:

---

(1) انظر: **ديوان حسان بن ثابت**: 35، 214، **وديوان ذي الرمة** 2/ 611، وشرح **ديوان صريع الغواني**: 189، 287، **وديوان البحتري** 1/ 590، 3/ 1683، **وديوان ابن الرومي** 1/ 339، 355، 2/ 624، **وديوان أبي الحسن التهامي**: 85، 192، 324، **وديوان الطغرائي**: 41، 165.

(2) انظر: **ديوان قيس بن الخطيم**: 195 ـ 198، **وديوان الخنساء**: 358 ـ 361، وشرح **ديوان كعب بن زهير**: 3 ـ 6، 209 ـ 211، **وديوان أبي محجن الثقفي**: 26 ـ 28، **وديوان أبي الأسود الدؤلي**: 120 ـ 122، **وديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات**: 103 ـ 104، **وديوان جرير** 1/ 82 ـ 87، **وديوان ابن الرومي** 3/ 673 ـ 674، **وجمهرة أشعار العرب** 1/ 235 ـ 237، **وديوان الشريف الرضي** 1/ 574، 2/ 524، **وديوان ابن خفاجة**: 63 ـ 64، 290 ـ 291.

(3) انظر: **ديوان قيس بن الخطيم**: 51 ـ 52، **وشرح ديوان الحماسة** 2/ 873، 3/ 1447، 4/ 1582.

أولًا: مناسبات الأغراض الشعرية

والمقصود بهذا النوع من المناسبات: أن تُصدَّر القصيدة بذكر الغرض الشعري الذي أُنشئتْ من أجله، فيُشار إلى أن الشاعر قال يمدح، أو يفخر، أو يهجو، أو يتغزل. ويستحوذ هذا النوع من المناسبات على نصيب وافر من شواهد المناسبات يقترب من النصف، ومن اللافت هنا شيوع غرض **المدح** بين هذه الأغراض، فهو أكثر الأغراض تكررًا في هذه المناسبات؛ إذْ يتكرر وروده وحده بقدر تكرر بقية الأغراض الشعرية مجتمعة. ومن شواهده في ديوان زهير بن أبي سلمى: «وقال **يمدح** هرِم بن سنان»[1]. ومما يسترعي النظر شيوع هذا الغرض في مناسبات القصائد عند أبي الطيب المتنبي بخاصة[2].

---

(1) شرح **ديوان زهير بن أبي سلمى**: 33، وانظر فيه أيضًا: 4، 86، 124، 145، 206. وفي شواهد غرض المدح في المناسبات عند بقية الشعراء انظر: شرح **ديوان امرئ القيس**: 198، 217، **وديوان النابغة الذبياني**: 54، 65، 123، 136، 167، **وديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 17، 20، 36، 121، 147، 151، 156، 158، وشعر الأخطل: 38، 123، 144، 264، 400، **وديوان شعر عدي بن الرقاع**: 73، 82، 128، 177، 197، **وديوان جرير** 1/ 82، 136، 221، **وديوان ذي الرمّة** 1/ 166، 2/ 657، 704، 745، 941، 1051، 1144، 3/ 1506، **وديوان أبي نواس**: 358، 399، وشرح **ديوان صريع الغواني**: 1، 24، 61، 69، 97، 146، 151، 177، 200، 209، 216، 220، 230، 240، 257، 260، 369، 275، 279، **وشرح الصولي لديوان أبي تمام** 1/ 167، 177، 189، 399، 536، 540، 2/ 92، 244، **وديوان البحتري** 1/ 5، 71، 440، 3/ 1369، 1501، 1932، **وديوان ابن الرومي** 2/ 584، **وديوان الشريف الرضي** 1/ 51، 64، 75، 273، 546، 2/ 306، 341، 512، **وديوان التهامي**: 78، 108، 168، 248، 290، 429، 455، 504، 536، **وديوان ابن حيُّوس** 1/ 3، 420، 549، **وديوان الأبيوردي** 1/ 97، 181، **وديوان الطغرائي**: 44، 87، 323، **وديوان ابن حمديس**: 204، **وديوان ابن خفاجة**: 23، 87، 102، 142، 258، **وديوان ابن التعاويذي**: 6، 78، 108، 281، 333، 420، **وديوان ابن سناء الملك** 1/ 83، 385، **وديوان الصيِّب والجهام**: 231، 420، **وديوان ابن زمرك**: 43.

(2) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 12، 46، 109، 122، 133، 147، 159، 176، 188، 225، 237، 243، 268، 281، 294، 327، 349، 353، 366، =

ويلي هذا الغرض غرض **الرثاء**، ومن شواهده في مناسبات القصائد ما ورد في ديوان أبي الحسن التهامي عند تقديم قصيدته الرائية الشهيرة في رثاء ولده؛ حيث جاء فيه: «وقال **يرثي** ولده وقد مات صغيرًا»[1]. ويكثر تردّد هذا الغرض في مناسبات القصائد عند الخنساء[2]، والشريف الرضي[3].

ويليهما غرض **الهجاء**، وهو شائع في مناسبات القصائد عند جرير على وجه الخصوص، ومنه ما جاء في ديوانه: «وقال جرير **يهجو** الأخطل»[4]. أمّا غرض **الغزل** فتشيع الإشارة إليه في مناسبات القصائد عند

= 373، 2/ 19، 47، 59، 70، 86، 123، 148، 160، 173، 185، 193، 207، 221، 235، 259، 282، 294، 304، 317، 332، 341، 362، 377، 385، 3/ 21، 53، 66، 95، 112، 134، 148، 162، 180، 191، 209، 221، 232، 249، 264، 276، 289، 325، 343، 350، 378، 393، 4/ 15، 47، 69، 81، 92، 110، 134، 165، 174، 209، 220، 251، 263، 269، 281.

(1) **ديوان التهامي**: 308، وانظر فيه أيضًا: 383، 418، وفي شواهد غرض الرثاء في المناسبات عند بقية الشعراء انظر: **ديوان النابغة الذبياني**: 113، 121، وشرح **ديوان زهير**: 382، **وديوان حسان بن ثابت**: 173، 207 ـ 214، **وديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 79، 133، **وديوان أبي نواس**: 955، 963، وشرح **ديوان صريع الغواني**: 147، 228، **وديوان ابن الرومي** 2/ 624، وشعر ابن المعتز 3/ 5، 7، **وديوان المتنبي** 1/ 86، 106، 2/ 128، 268، 3/ 8، 43، 4/ 102، 155، **وديوان ابن حيّوس** 1/ 132، **وديوان الطغرائي**: 235، **وديوان ابن حمديس**: 212، 482، **وديوان ابن خفاجة**: 178، 217، 225، 231، 267، 273.

(2) انظر: **ديوان الخنساء**: 123، 142، 147، 189، 198، 226، 252، 256، 258، 290، 306، 313، 315، 317، 318، 325، 328، 344، 393.

(3) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 21، 26، 30، 34، 44، 138، 142، 146، 151، 164، 170، 215، 224، 235، 360، 381، 487، 509، 2/ 63، 187، 201، 290، 317، 389، 413، 441، 579.

(4) **ديوان جرير** 1/ 160، وانظر فيه أيضًا: 47، 91، 107، 168، 194، 256، 265، 515، 2/ 531. وفي شواهد غرض الهجاء في المناسبات عند بقية الشعراء انظر: **ديوان عنترة**: 233، وشرح **ديوان زهير**: 56، **وديوان شعر الحادرة**: =

مسلم بن الوليد[1]، وابن خفاجة[2] على وجه الخصوص، ومن شواهد هذا الغرض في مناسبات القصائد في ديوان ابن خفاجة: «وقال في **الغزل**»[3].

ولا بد من التذكير هنا بأن الحديث عن الأغراض الشعرية في هذا المبحث يقتصر على رصدها في **المناسبات** التي تتصدّر القصائد، وليس في القصائد نفسها، وكثير من القصائد الغزلية أو الرثائية في دواوين الشعراء لا يُشار في مناسباتها إلى غرض الغزل أو الرثاء، بل قد تُسرد تلك القصائد دون ذكر أيّ مناسبة لها، ومن هنا فلا تدخل ضمن ما تنشده هذه الدراسة من شواهد للأغراض الشعرية في **مناسبات** القصائد.

وخامس هذه الأغراض من حيث الشيوع في مناسبات القصائد هو غرض **الفخر**، ويتضمّن ديوان الشريف الرضي العدد الأكبر من مناسبات القصائد المشتملة على هذا الغرض[4]، ومن شواهد ذلك في ديوانه: «قال **يفتخر**»[5].

= 39، **وديوان حسان**: 71، 80، 107، **وشعر الأخطل**: 70، 84، 264، 336، **وديوان ذي الرمة** 1/ 247، 498، 559، 2/ 718، 3/ 1767، **وديوان أبي نواس**: 553، 554، **وشرح ديوان صريع الغواني**: 239، 258، 271، **وديوان ابن الرومي** 1/ 162، 3/ 1209، **وديوان المتنبي** 1/ 204، 2/ 39، 203، 359، 4/ 151، 294، **وديوان الطغرائي**: 322، **وديوان ابن التعاويذي**: 190.

(1) انظر: **شرح ديوان صريع الغواني**: 33، 189، 191، 213، 225، 268، 274، 276، 287.

(2) انظر: **ديوان ابن خفاجة**: 52، 81، 86، 99، 122، 125، 223، 236، 247، 248، 282، 298، 300.

(3) المصدر السابق: 124. وفي شواهد غرض الغزل في المناسبات عند بقية الشعراء انظر: **ديوان البحتري** 3/ 1683، **وديوان ابن الرومي** 1/ 355، **وديوان الشريف الرضي** 1/ 35، 181، 387، 652، 2/ 220، 272، 504، **وديوان التهامي**: 96، 324، 363، 398، **وديوان الصيّب والجهام**: 345، 415، 525.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 18، 107، 113، 206، 234، 327، 483، 576، 2/ 15، 171، 358، 394، 429، 532.

(5) المصدر السابق 1/ 117. وفي شواهد غرض الفخر في المناسبات عند بقية الشعراء انظر: **ديوان حسان**: 143، **وديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 48، 87، **وديوان ذي الرمة** 1/ 247، 2/ 611، **وديوان أبي نواس**: 557، **وديوان البحتري** 1/ 590، **وديوان الأبيوردي** 2/ 5.

ويلي هذه الأغراض الخمسة أغراض أخرى أقلّ شيوعًا في المناسبات التي تتصدّر قصائد الشعراء؛ كالتهنئة[1]، والوصف[2]، والعتاب[3]، والتعزية[4]، والاعتذار[5]، والزهد والحكمة[6].

ومن الظواهر المثيرة في هذه المسألة أن تشتمل مناسبة القصيدة الواحدة على الإشارة إلى أكثر من غرض من الأغراض الشعرية في القصيدة، فيُشار في المناسبة إلى أن الشاعر قال يتغزل ويصف[7]، أو يهجو ويفخر[8]، أو يرثي ويعزّي[9]، وأكثر الأغراض الشعرية اقترانًا بغيره من الأغراض هو غرض المدح، فتجد في مناسبات القصائد إشارات متنوعة إلى أن الشاعر قال يمدح ويفتخر[10]، أو يمدح

(1) انظر: ديوان المتنبي 2/ 97، وديوان الشريف الرضي 1/ 9، 13، 88، 98، 102، 413، 2/ 42، 150، 416، وديوان ابن حيّوس 1/ 283، 2/ 373، 538، 637، وديوان الأبيوردي 1/ 103.

(2) انظر: شرح ديوان صريع الغواني: 33، وديوان ابن الرومي 2/ 683، وديوان الشريف الرضي 2/ 128، وديوان التهامي: 92، وديوان ابن خفاجة: 86، 131، 223، 301.

(3) انظر: شرح ديوان زهير: 313، وديوان البحتري 1/ 507، وديوان المتنبي 3/ 362، وديوان الشريف الرضي 1/ 269، 2/ 30، وديوان التهامي: 406، وديوان ابن خفاجة: 72، وديوان ابن التعاويذي: 18.

(4) انظر: ديوان أبي نواس: 398، وديوان المتنبي 1/ 49، 210، 3/ 123، وديوان الشريف الرضي 1/ 135، 640، وديوان ابن حيّوس 1/ 283.

(5) انظر: ديوان النابغة الذبياني: 27، 42، 73، وديوان المتنبي 3/ 74، 4/ 195.

(6) انظر: ديوان ابن الرومي 1/ 339، وشعر ابن المعتز 3/ 117، 206، وديوان التهامي: 85، 192.

(7) انظر: شرح ديوان صريع الغواني: 33، وديوان ابن خفاجة: 86، 223.

(8) انظر: ديوان ذي الرمة 1/ 247، وديوان أبي نواس: 557، وديوان الشريف الرضي 2/ 171.

(9) انظر: ديوان الشريف الرضي 1/ 640.

(10) انظر: ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات: 87، وديوان الشريف الرضي 1/ 107، 2/ 358.

ويتغزل[1]، أو يمدح ويصف[2]، أو يمدح ويهنّئ[3]، أو يمدح ويرثي[4]، أو يمدح ويعزّي[5]، أو يمدح ويعتذر[6]، أو يمدح ويعاتب[7]. ولعلّ هذا راجع إلى شيوع قصيدة المدح في الشعر العربي القديم، فكان الشاعر يبثّ في مقدمتها، أو في تضاعيفها ما يهدف إليه من أغراض شعرية أخرى.

ويصل الاستقصاء في بعض المناسبات إلى تعديد ثلاثة أغراض شعرية تشتمل عليها القصيدة، فتشير المناسبة إلى أن الشاعر قال هذه القصيدة يمدح، ويعاتب، ويهجو[8]، أو قالها يمدح، ويعزّي، ويهنّئ[9]. واجتماع مثل هذه الأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة شائع ومعروف؛ غير أن بعض المناسبات كانت تشير إلى اجتماع أغراض تبدو في الظاهر متباعدة؛ كالمديح والهجاء[10]، أو الغزل والرثاء[11]، ومع أن الشخص المقصود في كلّ غرض مختلف؛ فإن الجمع في قصيدة واحدة بين غرضين متباعدين في دواعيهما النفسية، وفي الأثر الشعوري الذي يخلّفانه

---

(1) انظر: شرح ديوان صريع الغواني: 268، وديوان ابن خفاجة: 236.
(2) انظر: ديوان الشريف الرضي 2/ 128.
(3) انظر: ديوان الشريف الرضي 1/ 9، 13، 88، 98، 102، 413، 2/ 150، 416، وديوان ابن حيّوس 2/ 373، 538، 637، وديوان الأبيوردي 1/ 103.
(4) انظر: شرح الصولي لديوان أبي تمام 2/ 363، وديوان المتنبي 1/ 261، وديوان ابن حيّوس 1/ 242، 356، وديوان ابن خفاجة: 198.
(5) انظر: ديوان أبي نواس: 398.
(6) انظر: ديوان المتنبي 3/ 74، 4/ 195.
(7) انظر: ديوان ابن التعاويذي: 18.
(8) انظر: ديوان الشريف الرضي 1/ 269.
(9) انظر: ديوان ابن حيّوس 1/ 283.
(10) انظر: ديوان قيس بن الخطيم: 189، وشعر الأخطل: 70، 84، 264، وديوان جرير 1/ 91، 168، 256، 265، وشرح الصولي لديوان أبي تمام 1/ 330، وديوان ابن الرومي 1/ 162، وديوان الشريف الرضي 1/ 240، 297، 2/ 49، وديوان ابن التعاويذي: 190.
(11) انظر: ديوان الشريف الرضي 1/ 181، وديوان ابن خفاجة: 52.

في المتلقي قد يُضعف من اطّراد القصيدة وانتظام معانيها، كما أن الإشارة في مناسبات القصائد إلى مثل هذه الأغراض المتباعدة تشتّت القارئ، وتحدّ من أثر المناسبة في توجيهه إلى المعنى الكلي للقصيدة، وهي الوظيفة التي تشترك المناسبة في أدائها مع عنوان القصيدة المعاصرة.

ثانيًا: مناسبات الظروف المصاحبة لإنشاء القصيدة

تتنوّع المناسبات التي تتحدث عن الظروف المصاحبة لإنشاء القصيدة، فقد تشير المناسبة إلى أن القصيدة نُظِمت ارتجالًا؛ كما ورد في ديوان المتنبي: «وقال ارتجالًا يصِف كلبًا»[1]. وتقدم مثل هذه المناسبة الموجزة تفسيرًا مهمًا للخصائص الموضوعية والأسلوبية التي تتميز بها هذه الأرجوزة اللامية المرتجلَة - حتى في جانبها الإيقاعي - عن معظم قصائد المتنبي التي نظمها بعد رويّة وتدبّر وإعمال نظر.

وقد تشير المناسبة إلى الأجواء أو الأوضاع الخارجية المحيطة بالشاعر في أثناء النظم؛ كأن ينظم القصيدة وقد خرج للقاء الممدوح[2]، أو «وهو يسايره وقد اشتدّ المطر»[3]، أو وهو في «مجلس أُنس وبين أيديهم وردٌ قد فُرِش، ونُوّار نارنج عليه قد نُثِر»[4].

وقد تشير المناسبة إلى بعض الظروف الطارئة أو الخاصة التي واكبتْ إنشاء عدد من القصائد؛ كأن يكون الشاعر قد نظم القصيدة «في أثناء سفر»[5]، أو أن يكون قد نظمها «وهو مريض»[6]، أو وهو مسجون[7].

---

(1) **ديوان المتنبي** 3/ 201، وانظر فيه: 2/ 98، 135، 4/ 171، ثم انظر أيضًا: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 170، 222، 380، 498، 2/ 75، 312، **وبدائع البدائه**: 162، 293، 303، 372، و**ديوان الصيّب والجهام**: 258.

(2) انظر: **ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 117، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 220.

(3) **ديوان المتنبي** 1/ 46، وانظر فيه أيضًا: 1/ 237.

(4) **ديوان ابن خفاجة**: 80، وانظر أيضًا: **ديوان المتنبي** 1/ 133، 3/ 325.

(5) **ديوان ابن خفاجة**: 128، وانظر أيضًا: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 72.

(6) **ديوان الطغرائي**: 99. وانظر أيضًا: **ديوان ابن خفاجة**: 262، 286.

(7) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 341، و**ديوان التهامي**: 261، 409، **والذخيرة** 1/ 268، 2/ 317، 3/ 247.

وتعثر في بعض هذه المناسبات على تسجيل دقيق ونادر لحالة الشاعر ووضعه الجسدي إبّان النظم، ففي ديوان حسان بن ثابت تشير مناسبة إحدى القصائد إلى أنه «استيقظ حسان ذات ليلة، فقال»[1]، ويقدّم ابن خفاجة لإحدى قصائده في ديوانه تقديمًا عجيبًا، فيقول: «وقال وهو مضطجع»[2]. وتقدّم كل هذه المناسبات مادة صالحة للاستثمار؛ للكشف عن أثر هذه الظروف الخاصة في تكوين هذه القصائد.

وتتوسع بعض مناسبات القصائد في الحديث عن الأحوال والظروف المصاحبة لإنشاد القصيدة التي قد تكون أثّرت في كيفية نظْم الشاعر لها، وفي تقديره لطبيعة المتلقّين لها في مجلس الإنشاد؛ كأن يكون «أنشدها في محفِل من العرب»[3]، أو بعد رجوع الممدوح «من نزهته على عين بَرَدى، وعند وصول ابن سيف والأسارى معه من بلاد الروم والبُرد المنفذ إليه»[4].

وقد تشير المناسبة إلى أن الشاعر نظم القصيدة؛ ولكنه لم ينشدها، وكأن الشاعر أرادها تعبيرًا خالصًا عن ذاته، وهو ما تجده مثلًا في نونية المتنبي:

صحِب الناس قبلنا ذا الزمانا..

ففي تقديم هذه القصيدة يرِد في الديوان: «وقال بمصر ولم يُنشدها كافورًا»[5]، ومن خلال هذه المناسبة القصيرة يمكن تفسير ما تمتاز به هذه القصيدة من بوح صادق شفيف، وأسلوب هامس أقرب إلى النجوى.

كذلك قد تشير المناسبة إلى أسلوب إيصال القصيدة إلى المقصود بها؛ إذْ تتكرر في مناسبات القصائد الإشارة إلى أن القصيدة أُرسلت مكتوبةً

---

(1) **ديوان حسان**: 239.

(2) **ديوان ابن خفاجة**: 263، وانظر: **الذخيرة** 3/ 454.

(3) **ديوان المتنبي** 3/ 362.

(4) **ديوان ابن حيّوس** 1/ 3 ـ 4.

(5) **ديوان المتنبي** 4/ 239. وانظر أيضًا: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 280، 2/ 128، **وديوان الأبيوردي** 1/ 181.

إلى المعنيّ بها، ولم يُلقها الشاعر أمامه[1]، وتشيع هذه الظاهرة «الكتابية» بصورة لافتة في مناسبات القصائد عند الشريف الرضي[2]، وابن خفاجة[3]، وابن التعاويذي[4]. وللقارئ أن يقدّر أثر تفضيل الشاعر لهذه الوسيلة التوصيلية للشعر في طبيعة صياغته للقصيدة، وفي دفعه إلى تعزيز الظواهر البصرية والقرائية للشعر بصورة أكبر من الظواهر السمعية والخطابية له.

وتبقى **ظروف الزمان والمكان** هي أكثر أنواع الظروف المصاحبة ورودًا وتكرّرًا في مناسبات القصائد؛ إذْ كثيرًا ما يُشار في مناسبة القصيدة إلى زمن نظْمها، أو مكانه. أمّا **الظروف الزمنية** فترِد في مناسبات القصائد على وجهين:

أ ـ ظروف زمنية عامّة: فتعيّن المناسبة السنة التي نُظمت فيها القصيدة[5]، وتصل الدقة في بعض المناسبات إلى تحديد الشهر واليوم[6]، وتبرز هذه الظاهرة في مناسبات القصائد عند المتنبي[7]، والشريف

(1) انظر: **ديوان جرير** 1/ 221، **وشرح الصولي لديوان أبي تمام** 1/ 398، 2/ 244، **وديوان البحتري** 3/ 1499، **وديوان ابن الرومي** 3/ 673، **وديوان المتنبي** 1/ 9، 3/ 148، **وديوان الأبيوردي** 1/ 501، **وديوان ابن سناء الملك** 1/ 385، **وديوان ابن مطروح**: 47، 59، 79، **وديوان ابن خاتمة**: 100، 101، **وديوان ابن زمرك**: 369، 371.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 36، 53، 69، 184، 291، 329، 394، 419، 553، 670، 2/ 45، 80، 168، 233، 306.

(3) انظر: **ديوانه**: 23، 33، 40، 42، 44، 87، 96، 98، 102، 106، 116، 158، 198، 204، 228، 293.

(4) انظر: **ديوانه**: 27، 50، 76، 108، 235، 420.

(5) انظر: **ديوان ابن حيّوس** 1/ 132، **وديوان الطغرائي**: 301، **وديوان ابن خفاجة**: 40، 106، 307، **وديوان ابن التعاويذي**: 6، 78، 190، 281، 420، **وديوان الصيّب والجهام**: 231، 326.

(6) انظر: **ديوان ابن حيّوس** 1/ 4، 283، 2/ 420، **وديوان الطغرائي**: 235، **وديوان ابن خفاجة**: 198، 293.

(7) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 49، 75، 159، 2/ 86، 221، 317، 3/ 95، 134، 276، 393، 4/ 15، 174، 281.

الرضي[1]. كما تشير بعض المناسبات إلى ارتباط نظم القصيدة بواقعة مشهودة، أو بأحد الأيام والمواسم المشهورة؛ مثل يوم غزوة أُحُد[2]، أو يوم عرفة[3]، أو يوم عاشوراء[4]، أو عيد الفطر[5]، أو عيد الأضحى[6]، أو شهر رمضان[7]، أو فصل الربيع[8]. ومن خلال هذه المناسبات الدقيقة يستطيع المتلقي أن يسبر أثر هذه الوقائع والأيام والمواسم في كيفية صياغة الشاعر لقصيدته، وأن يتتبع الظواهر الموضوعية والأسلوبية المتصلة بها في القصيدة، وهي في هذا تُشبه العنوانات الظرفية الموجزة التي يضعها بعض الشعراء لقصائدهم؛ مما سيأتي تفصيل الحديث عنه بإذن الله في المبحث الثالث من الفصل الثالث.

ب - ظروف زمنية خاصة بحياة الشاعر: إذْ تتضمن الكثير من مناسبات القصائد إشارات مهمة إلى المرحلة العمرية التي كان يعيشها الشاعر عندما نظم القصيدة، فتذكر بعض هذه المناسبات أن القصيدة من أوائل ما نظمه الشاعر في أيام صِباه أو شبابه[9]، أو أن القصيدة هي آخر

(1) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 26، 151، 170، 240، 273، 381، 483، 640، 2/ 63، 201، 341، 413.

(2) انظر: **ديوان حسان**: 71.

(3) انظر: **ديوان المتنبي**: 2/ 39.

(4) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 360، 2/ 187، و**ديوان الصيّب والجهام**: 258.

(5) انظر: **ديوان المتنبي** 2/ 97، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 88، 269، و**ديوان ابن حيّوس** 1/ 242، 2/ 637، و**ديوان الصيّب والجهام**: 550.

(6) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 281، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 9، 93، 2/ 150، و**ديوان ابن حيّوس** 2/ 549،

(7) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 13، 164، 546، 2/ 416، و**ديوان ابن خفاجة**: 116،

(8) انظر: **ديوان المتنبي** 2/ 47، و**ديوان الشريف الرضي** 2/ 42، و**ديوان ابن خفاجة**: 102.

(9) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 294، 313، 2/ 115، 235، 332، 3/ 162، 174، 4/ 6، 34، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 465، 469، 610، 2/ 233، 235، 385، و**ديوان ابن خفاجة**: 112، و**ديوان الصيّب والجهام**: 231، 345، 420.

ما قاله قبل وفاته[1]. وتزيد دقة التحديد في دواوين بعض الشعراء؛ لتصل إلى تعيين عمر الشاعر بالضبط حين نظم القصيدة، ففي ديوان الشريف الرضي تذكر إحدى المناسبات أنه أنشأ القصيدة وعمره عشر سنوات، وفي مناسبة ثانية أن عمره ثلاث عشرة سنة، وفي مناسبة ثالثة أن عمره خمس عشرة سنة، وفي مناسبة رابعة أن عمره ثلاث وعشرون سنة[2]. وكلّ هذا يدلّ على فضل عناية من الشاعر وممن جمع ديوانه بتسجيل أدق التفاصيل المتعلقة بالظروف الزمنية المصاحبة لإنشاء القصائد والمؤثِّرة فيها.

كما تشير بعض المناسبات إلى ارتباط بعض القصائد بمنعطف بارز أو تحول مهم في حياة الشاعر؛ كالإشارة في مناسبة إحدى قصائد المتنبي إلى أنها أول قصيدة أنشدها أمام سيف الدولة[3]، أو الإشارة في مناسبة قصيدة أخرى له إلى أنها «آخر قصيدة قالها بحضرة سيف الدولة»[4]. أو الإشارة في مناسبة قصيدة للرضي إلى أنها «آخر قصيدة مدح بها الملوك»[5].

كذلك تكشف بعض مناسبات القصائد عن المدة الزمنية التي قضاها الشاعر في نظْم قصيدته، ففي ديوان عديّ بن الرقاع برواية ثعلب: «وقال عديّ أيضًا يمدح عمر بن عبد العزيز، ويُقال: إنه حبّرها سنة، وكان الأصمعي يقول لأصحابه: ألا أُنشدكم حوليّة عديّ»[6].

تبيّن كل هذه المناسبات السابقة الظروف الزمنية المتنوعة التي أحاطت بالشاعر وقصيدته، وهي بهذا البيان تُضيء القصيدة، وتوضّح شيئًا من مراميها، وتُسهم في تفسير بعض مظاهرها الموضوعية والأسلوبية، ومن خلال هذا كله تحقق المناسبة بعض الوظائف التي يؤديها عنوان القصيدة في العصر الحديث.

---

(1) انظر: **ديوان جرير** 1/ 221، و**ديوان المتنبي** 2/ 385، و**ديوان ابن حمديس**: 482.

(2) انظر على التوالي: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 112، 267، 2/ 102، 224.

(3) انظر: **ديوان المتنبي** 3/ 325.

(4) المصدر السابق 4/ 15.

(5) **ديوان الشريف الرضي** 2/ 9.

(6) **ديوان شعر عديّ بن الرقاع**: 197.

وأمّا **الظروف المكانية** الواردة في مناسبات القصائد فهي على ضربين كذلك؛ ذلك لأن الأماكن التي تذكر هذه المناسبات أن القصائد نُظِمت فيها هي إمّا **أماكن عامة**؛ مثل البلدان والمدن؛ كالشام[1]، ومصر[2]، وفارس[3]، ودمشق[4]، وحلب[5]، وبغداد[6]، والبصرة[7]، والموصل[8]. والحديث عن تأثير هذه الظروف المكانية العامة في إنشاء القصيدة يظلّ حديثًا عامًا وغير حاسم. وإمّا **أماكن خاصة** مرتبطة بتجارب شخصية للشاعر نفسه؛ إذْ تذكر بعض المناسبات أن القصيدة نُظِمتْ والشاعر في السجن[9]، أو «وهو في طريق نجد»[10]، أو «بشِعب بوّان»[11]. ومثل هذه الظروف المكانية الخاصة المرتبطة ارتباطًا مباشرًا بتجربة الشاعر وانفعالاته ومعاناته هي الأحرى بقوة التأثير في القصيدة، وبالقدرة على تفسير بعض سِماتها الموضوعية والأسلوبية.

ثالثًا: مناسبات الباعث المباشر لإنشاء القصيدة

ابتداءً فإن كل أنواع المناسبات تتضمن باعثًا من بواعث إنشاء القصيدة؛ ولكن المقصود بهذا النوع هو: الباعث المباشر على إنشاء

---

(1) انظر: **ديوان ابن سناء الملك** 1/ 385.

(2) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 36، 4/ 142، 239، **وديوان ابن التعاويذي**: 18.

(3) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 69، 2/ 306.

(4) انظر: **ديوان التهامي**: 406، **وديوان ابن التعاويذي**: 27.

(5) انظر: **ديوان البحتري** 3/ 1499، **وديوان المتنبي** 4/ 171، **وديوان ابن حيّوس** 2/ 549.

(6) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 61، **وديوان الطغرائي**: 301، **وديوان ابن التعاويذي**: 50، 190.

(7) انظر: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 53.

(8) انظر: **شرح الصولي لديوان أبي تمام** 2/ 244.

(9) انظر: **ديوان المتنبي** 1/ 341، **وديوان التهامي**: 261، 409، **والذخيرة** 1/ 268، 3/ 247.

(10) **ديوان الشريف الرضي** 1/ 72.

(11) **ديوان المتنبي** 4/ 251.

القصيدة، الذي قد يتجلى في طلب مباشر يُوجَّه إلى الشاعر للنظم في موضوع معين، أو على منوال قصيدة سابقة، كما قد يتجلى في حادثة أو عدة أحداث يشهدها الشاعر، أو تنمي إلى علمه، فتحرِّض قريحته على نظم القصيدة.

وتشتمل مناسبات القصائد في الأدب العربي على إشارات متكررة إلى طلب يقدَّم للشاعر من الممدوح أو من غيره؛ للنظم في موضوع معين، أو على منوال قصيدة سابقة لشاعر متقدّم، فمن الضرب الأول ما ورد في ديوان أبي الطيب المتنبي: «وبنى كافور دارًا، فأمره أن يذكرها، فقال»[(1)]. ومن الضرب الآخر ما ورد في ديوانه أيضًا: «قال أبو الطيب، وقد أمره سيف الدولة بإجازة أبيات لأبي ذرّ سهل بن محمد الكاتب»[(2)].

وقد تجمع المناسبة بين الضربين السابقين، ومن ذلك ما ورد في ديوان ابن حيّوس: «اقترح عليه محمود أن يرثي أباه شبل الدولة بقصيدة على وزن قصيدة مروان بن أبي حفصة التي يرثي بها معن بن زائدة»[(3)].

أمّا المناسبات المشتملة على الإشارة إلى الحادثة أو الأحداث الباعثة على نظم القصيدة فهي الأكثر شيوعًا في هذا النوع من مناسبات القصائد، وتتفاوت هذه المناسبات إجمالًا وتفصيلًا في عرض هذه الأحداث، فقد يقتصر بعضها على إشارة موجزة إلى الحادثة المحرِّضة على نظم القصيدة؛ كما جاء في الحماسة أن الهذلول بن كعب العنبري قال قصيدته السينية «حين رأته امرأته يطحن للأضياف، فقالت: أهذا زوجي؟ وضربتْ صدرها بيدها»[(4)]. وتشير مناسبة إحدى قصائد المتنبي إلى سبب نظمه لها، فتذكر

(1) **ديوان المتنبي** 1/ 32، وانظر فيه أيضًا: 2/ 135، ثم انظر كذلك: **ديوان الشريف الرضي** 1/ 39، 260، 467، 2/ 229، 341، و**ديوان التهامي**: 330، و**ديوان ابن خفاجة**: 106.

(2) **ديوان المتنبي** 1/ 1، وانظر فيه أيضًا: 2/ 92. ثم انظر كذلك: **ديوان ابن الرومي** 1/ 278، و**ديوان الأبيوردي** 1/ 319، 462، و**ديوان الطغرائي**: 323، و**ديوان ابن التعاويذي**: 281.

(3) **ديوان ابن حيّوس** 1/ 356.

(4) **الحماسة** 1/ 353، وانظر أيضًا: **شرح الحماسة** 2/ 695.

أنه «بلغ أبا الطيب أن قومًا نعوه في مجلس سيف الدولة بحلب، وهو بمصر»[1]. ويصرّح ابن خفاجة في مناسبة إحدى قصائده أنه نظمها «لأول شيبةٍ طلعتْ في عِذاره، فأفصحتْ بوعظه وإنذاره»[2].

وفي مقابل هذه المناسبات الموجزة تتسم بعض مناسبات القصائد بالبسط والتفصيل في ذكر الأحداث الباعثة على نظْم القصيدة، فتعرضها في صورة قصة مترابطة[3]. وقد يمتد القصّ في عدد من هذه المناسبات؛ ليتضمن تفاصيل كثيرة وأحداثًا متراخية وممتدة؛ كما في حديثهم المفصّل عن بواعث القصائد المرتبطة بأيام العرب وحروبهم[4]، أو عن بواعث

(1) **ديوان المتنبي** 4/ 233، وانظر فيه أيضًا: 1/ 9، 72، 96، 176، 210، 341، 2/ 31، 98، 294، 3/ 34، 66، 112، 148، 209، 343، 4/ 102، 171.

(2) **ديوان ابن خفاجة**: 127، وانظر فيه أيضًا: 40، 44، 72، 165، 178، 204، 267، 293، 307. وفي شواهد المناسبات الموجزة في إشارتها إلى الأحداث المحرِّضة انظر كذلك: **شرح ديوان امرئ القيس**: 217، 249، و**ديوان عنترة**: 233، و**ديوان النابغة الذبياني**: 130، 231، و**شرح ديوان زهير**: 164، و**ديوان قيس بن الخطيم**: 189، و**ديوان شعر الحادرة**: 37، و**ديوان حسان**: 93، و**ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 106، و**ديوان شعر عدي بن الرقاع**: 175، و**ديوان ابن الرومي** 2/ 627، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 36، 235، 273، 406، 2/ 75، 224، و**ديوان التهامي**: 105، 308، و**شرح ديوان الحماسة** 1/ 207، 209، 2/ 756، 793، 3/ 1495، و**يتيمة الدهر** 1/ 46 ـ 50، 58 ـ 60، 92، و**ديوان الأبيوردي** 1/ 103، و**ديوان ابن حمديس**: 212، و**ديوان الصيّب والجهام**: 258، 326.

(3) انظر: **ديوان الخنساء**: 358 ـ 361، و**شرح ديوان كعب بن زهير**: 126 ـ 127، و**ديوان أبي الأسود الدؤلي**: 39 ـ 40، 43، 47، 115، و**ديوان ذي الرمة** 1/ 369 ـ 371، و**طبقات فحول الشعراء** 1/ 197، 2/ 603 ـ 604، 777 ـ 779، و**شرح ديوان الحماسة** 1/ 873 ـ 874، 2/ 1466، 1763.

(4) انظر: **ديوان عنترة**: 223، 228، 239 ـ 240، و**ديوان النابغة الذبياني**: 80، 88، 152، 167، وشرح **ديوان زهير**: 124، و**ديوان قيس بن الخطيم**: 51 ـ 52، 65 ـ 66، 123 ـ 124، 169 ـ 171، و**شرح ديوان كعب بن زهير**: 209 ـ 211، و**طبقات فحول الشعراء** 2/ 770 ـ 772.

القصائد المشهورة؛ كالمعلّقات[1]، وقصيدة كعب بن زهير في الثناء على الرسول ﷺ[2]، وقصيدة جرير البائية في هجاء بني نمير[3].

رابعًا: مناسبات الأغراض الفنية

تشتمل مناسبات القصائد في الأدب العربي القديم على إشارات متفرقة إلى هذا النوع من أنواع المناسبات؛ حيث يُشار في المناسبة إلى أن الشاعر توخّى في قصيدته تحقيق أسلوب فني معين، ومن أبرز هذه الأساليب الفنية: **المعارضة الشعرية**؛ أي بأن ينظم الشاعر قصيدته على منوال قصيدة سابقة في وزنها ورويّها، وتكون مجالًا لإثبات براعته الشعرية[4]. ومن هذا ما جاء على لسان حسان بن ثابت في مناسبة قصيدته العينية التي ردّ بها على وفد بني تميم وقصيدة شاعرهم: الزبرقان بن بدر، فقد قال: «فلمّا فرغ قلتُ في مِعراضه»[5].

ومن الشعراء المولَعين بمعارضة القصائد المشهورة: الطغْرائي الذي جمع ديوانه بنفسه، وقد صرّح في عدد من مناسبات قصائده بغرض المعارضة، ومن هذه المناسبات قوله: «وقال يمدح الصاحب السعيد نظام المُلك على رويّ قصيدة ابن هانئ»[6]، ومنها كذلك قوله: «وقال على وزن قول الرضي»[7].

---

(1) انظر: **ديوان النابغة الذبياني**: 27، **وجمهرة أشعار العرب** 1/ 235 ـ 237، **وشرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**: 14 ـ 15، **والموشّح**: 99 ـ 100.

(2) انظر: **شرح ديوان كعب بن زهير**: 3 ـ 6، **وكتاب الزينة** 1/ 104 ـ 105.

(3) انظر: **شرح نقائض جرير والفرزدق** 2/ 594 ـ 599، **وطبقات فحول الشعراء** 2/ 436 ـ 438.

(4) انظر: **المعجم الأدبي**: 254 ـ 255، **والمعجم المفصل في الأدب** 2/ 800 ـ 801.

(5) **ديوان حسان**: 238، وانظر: **السيرة النبوية** 2/ 564.

(6) **ديوان الطغرائي**: 87.

(7) المصدر السابق: 359، وانظر فيه أيضًا: 385، 389. ثم انظر كذلك: **ديوان ابن خفاجة**: 105، والذخيرة 3/ 260.

وقد تكون المعارضة لقصائد غير مشهورة، فقد يردّ الشاعر على قصيدة يبعثها له أحد أصدقائه أو معارفه، فينظم قصيدة جوابية له على وزنها ورويّها، وهو ما يدخل فيما يُسمّى بشعر الإخوانيات[1]، ومنه ما ذكره ابن خفاجة في مناسبة إحدى قصائده، فقد قال: «وكتب بها إلى الأستاذ أبي محمد البَطَلْيَوسي؛ جوابًا عن شعرٍ له ورد عليه في العَروض والرويّ»[2].

ومن الأساليب الفنية التي تتكرر الإشارة إليها في مناسبات القصائد أسلوب **الالتزام**، أو **لزوم ما لا يلزم**، ويُسمّى كذلك: الإعنات، وهو: أن يلتزم الشاعر حرفًا أو حرفين قبل الرويّ في كل أبيات القصيدة[3]. وقد وضع أبو العلاء المعري ديوانًا شعريًا كاملًا ملتزمًا في جميع قصائده هذا الأسلوب الفني، وسمّى الديوان: لزوم ما لا يلزم[4]؛ غير أنه لا يشتمل على ذكر مناسبات لقصائده. أمّا الشاعر الأندلسي ابن خفاجة فقد صرّح في مناسبات عدد من قصائده بالتزامه بهذا الأسلوب الفني، وتوخّيه له في نظم هذه القصائد، ومن ذلك قوله: «وقال في ذلك؛ ملتزمًا ما لا يلزم»[5]، وقوله: «وقال في لزوم ما لا يلزم»[6].

ومن الأساليب الفنية التي كان يرومها بعض الشعراء، ويُشار إلى قصدهم لها في مناسبات قصائدهم أسلوب **تجنيس القوافي**، وهو أن يضع الشاعر الكلمات المتجانسة في قوافي الأبيات المتعاقبة[7]. وقد أبان ابن

---

(1) انظر: **المعجم الأدبي**: 9، **والمعجم المفصل في الأدب** 1/ 45.

(2) **ديوان ابن خفاجة**: 98، وانظر فيه أيضًا: 246. ثم انظر كذلك: **ديوان الشريف الرضي** 2/ 542.

(3) انظر: تحرير التحبير: 517، **وأنوار الربيع** 6: 93، **ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها**: 149.

(4) انظر: **معجم الأدباء** 1/ 329.

(5) **ديوان ابن خفاجة**: 71.

(6) المصدر السابق: 82، وانظر فيه أيضًا: 44، 148، 206، 246، 249، 262، ثم انظر كذلك: **الكتيبة الكامنة**: 291.

(7) انظر: **العمدة** 1/ 559، **ونضرة الإغريض**: 89، **ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها**: 276.

خاتمة الأنصاري في مناسبة إحدى قصائده عن اعتماده هذا الأسلوب في القصيدة، فقد ورد في المناسبة قوله: «وقال، والتزم في قوافيه نوعًا من التجنيس»[1].

وتشتمل مناسبات القصائد أيضًا على الإشارة إلى انتهاج الشعراء أساليب فنية أخرى في قصائدهم؛ مثل اللفّ والنشر[2]، ومحْبوك الطرفين[3]، وغيرهما من الأساليب الفنية المتنوعة[4].

وقد لا تتضمن مناسبة القصيدة الإشارة إلى أسلوب فني خاص انتهجه الشاعر في القصيدة؛ ولكنها قد تُفصح عن **الغرض** الفني الذي ابتغاه الشاعر من طريقة نظْمه لها، وهو الدلالة على اقتداره الشعري، فقد جاء في مناسبة إحدى قصائد أبي نواس أنه «كان قد دُفِع عن هذه القصيدة التي مضت، وقيل له: ليست لك؛ لجودتها، وصحة معانيها وألفاظها، وشبهها بكلام من تقدّم من الشعراء الفصحاء، **فقَلَبها أُرجوزة**، وردَّ معانيها وألفاظها؛ **ليدلّ** على أن القصيدة له دون غيره، وليبيّن موضعه من قول الشعر، واقتداره عليه، فقال»[5].

هذه هي أبرز الأنواع التي يمكن تصنيف مناسبات القصائد بناءً عليها. وتبقى في النهاية **ملحوظتان عامتان** حول مناسبات القصائد تتبدّيان للباحث وهو يتتبّع مواضع هذه المناسبات في الدواوين والمصادر الأدبية التراثية. **وأُولى هاتين الملحوظتين** هي: هذا التفاوت الكبير الذي يلمسه الباحث بين مناسبات القصائد؛ من حيث مقدار ما تشتمل عليه من مَعَانٍ كاشفة للقصيدة، ومضيئة لجوانبها، فهناك مناسبات للقصائد شحيحة الفائدة؛ إذْ

(1) **ديوان ابن خاتمة**: 107، وانظر فيه أيضًا: 106، ثم انظر كذلك: **الذخيرة** 4/ 178.

(2) انظر: **ديوان ابن خاتمة**: 105.

(3) انظر: **ديوان الطغرائي**: 211.

(4) انظر: المصدر السابق: 44، **وديوان ابن خفاجة**: 67، 125، 247، **وديوان ابن سناء الملك** 1/ 83.

(5) **ديوان أبي نواس**: 961.

يقتصر بعضها ـ في تقديمه للقصيدة ـ على ذكر العَلَم الذي قيلت فيه فحسب[1]؛ دون أي إشارة إلى باعث القصيدة، أو ظروفها المحيطة.

كما يصادف الباحث عددًا كبيرًا من مناسبات القصائد التي تتشابه فيما بينها في استعمال ألفاظ محددة ومكررة عند تقديم القصائد؛ مما يجعل المناسبة تفقد دلالتها الخاصة على القصيدة التي تمهِّد لها، وتبرز هذه الظاهرة بوضوح في مناسبات القصائد التي تنتمي إلى شاعر واحد، ففي ديوان الخنساء تتكرر عبارة واحدة في التقديم لكثير من قصائدها، وهي: «وقالت الخنساء ترثي صخرًا»[2]. وفي ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات تقتصر عدد من مناسبات قصائده على ترديد عبارة واحدة، وهي: وقال لعبد العزيز بن مروان[3]. وكذلك الحال في ديوان مسلم بن الوليد الذي تتكرر في مناسبات عدد من قصائده عبارة: وقال أيضًا يتغزل[4].

لكن هناك في المقابل مناسبات غنية في فوائدها، وتجد فيها جنوحًا إلى الكشف والتفصيل؛ ومن هنا تتجاور فيها أنواع متعددة من المناسبات؛ كغرض القصيدة، وباعثها المباشر، وظروفها المصاحبة[5]. وتختص دواوين بعض الشعراء بذكر أدق التفاصيل في عدد كبير من مناسبات قصائدهم، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: المتنبي[6]، والشريف الرضي[7]،

---

(1) انظر: **شرح ديوان زهير**: 96، **وديوان ذي الرمة** 1/ 137، **وديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 12، 51، 71، 128، 144، 166، **وشرح ديوان صريع الغواني**: 282.

(2) **ديوان الخنساء**: 123، 142، 147، 226، 256، 258، 290، 313، 318، 325، 328.

(3) انظر: **ديوانه**: 7، 12، 151، 158.

(4) انظر: **ديوانه**: 189، 213، 225، 274، 276، 287.

(5) انظر: **ديوان جرير** 1/ 221، **وشرح الصولي لديوان أبي تمام** 2/ 244، **وديوان التهامي**: 406، **وديوان ابن حيّوس** 1/ 3 ـ 4، 132، **وديوان ابن حمديس**: 212، **وديوان الصيّب والجهام**: 231، **وديوان ابن زمرك**: 43.

(6) انظر: **ديوانه** 1/ 9، 176، 294، 341، 2/ 39، 97، 221، 317، 3/ 66، 112، 148، 325، 4/ 110، 251.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 51، 69، 224، 273، 483، 2/ 128، 201، 306، 341.

والخفاجي[1]، وابن التعاويذي[2]. ويمكن تفسير هذه الظاهرة في ديواني: المتنبي، والرضي بالشهرة الكبيرة التي اكتسباها في أثناء حياتهما؛ مما جعل رواية الديوان أقرب إلى الدقة والضبط والمراجعة المستمرة، كما يمكن تفسير هذه الظاهرة في ديواني: الخفاجي، وابن التعاويذي بأن كل واحد منهما أشرف على صنع ديوانه، ووضع بنفسه مقدمة هذا الديوان ومقدمات قصائده.

أمّا **الملحوظة الثانية** حول مناسبات القصائد فهي: اشتمال المقدمات النثرية التي تمهِّد للقصائد في الدواوين، وفي المصادر الأدبية التراثية على فوائد موضوعية أخرى لا تدخل ضمن حيِّز مفهوم المناسبة الذي سبق تحديده في بداية هذا المبحث، فكثير من هذه المقدمات النثرية يبيّن بوضوح موضوع القصيدة، أو يشير إلى بعض مضامينها[3]. كما تشتمل هذه المقدمات النثرية على أحكام نقدية دقيقة تختص بالقصيدة التي تقدِّم لها[4]، وكلا هذين المنحيين ثريّان بالفوائد، وجديران بدراسة مستقلة.

لعلّ هذا التتبع لمناسبات القصائد في الدواوين الشعرية والمصادر الأدبية قد كشف ما كان لهذا الجذر الثاني من جذور عنوان القصيدة من أهمية ومكانة في الأدب العربي القديم، وما كان يؤديه من وظائف تعريفية بالنص الشعري تلتقي مع بعض وظائف عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث.

---

(1) انظر: **ديوانه**: 23، 44، 87، 102، 116، 142، 198، 307.

(2) انظر: **ديوانه**: 6، 18، 27، 108، 190، 281، 420.

(3) انظر: **ديوان الخنساء**: 72، و**ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**: 84، و**ديوان أبي نواس**: 235، و**شرح الصولي لديوان أبي تمام** 1/ 189، 540، و**ديوان البحتري** 1/ 202، 507، و**شعر ابن المعتز** 3/ 119، 207، و**ديوان المتنبي** 1/ 36، 268، 2/ 100، 304، 3/ 21، 232، 4/ 155، 242، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 53، 215، 2/ 364، و**ديوان التهامي**: 127، 385، و**ديوان الطغرائي**: 165، و**ديوان ابن خفاجة**: 85، 114، و**ديوان ابن التعاويذي**: 1، 6.

(4) انظر: **شرح ديوان امرئ القيس**: 291 ـ 292، و**شرح ديوان زهير**: 164، و**ديوان شعر عدي بن الرقاع**: 82، و**ديوان المتنبي** 1/ 204، و**ديوان الشريف الرضي** 1/ 446، 490.

المبحث الثالث

العناية بمطالع القصائد

مفهوم مطلع القصيدة

تعود كلمة المطلع إلى المادة اللغوية: طَلَع، وفي توضيح معناها يقول ابن فارس: «الطاء واللام والعين: أصلٌ واحد صحيح يدلّ على ظهور وبروز، يُقال: طلعت الشمس طُلوعًا ومَطلَعًا. والمطلِع: موضع طلوعها، قال الله تعالى: ﴿سَلَٰمٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطۡلَعِ ٱلۡفَجۡرِ﴾ [القدْر: 5]، فمن فتح اللام: أراد المصدر، ومن كسر: أراد الموضع الذي تطلع منه»[1].

أمّا المفهوم النقدي لمطلع القصيدة فهو: أولها[2]. وقد تعاقب النقاد والبلاغيون القدامى على استعمال كلمة المطلع للدلالة على فاتحة القصيدة[3]؛ غير أن ابن رشيق القيرواني كان له رأي مخالف في دلالة المطلع، فقد رأى أن المقصود به هو أول البيت الشعري، وليس أول القصيدة، وفي تقرير رأيه هذا يقول: «ومن الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أولُ القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيء؛ لأنّا نجد جهابذة النقّاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع، جيّدة المطالع، ولا يقولون: المقطع، والمطلع، وفي هذا دليل واضح؛ لأن القصيدة إنما لها أولٌ واحد، وآخرٌ واحد، ولا يكون لها أوائل وأواخر.. ومعنى قولهم: حَسَن

---

(1) **مقاييس اللغة** 3/ 419 (مادة: ط ل ع)، وانظر: **لسان العرب** 8/ 235 (مادة: ط ل ع).

(2) انظر: **المعجم الأدبي**: 254.

(3) انظر: **يتيمة الدهر** 1/ 181 ـ 182، 217، **والمثل السائر** 3/ 101، **وروضة الفصاحة**: 285، **والتبيان** / 456، **وشرح الكافية البديعية** / 57، **وخزانة الأدب** 1/ 19، **ومقدمة في صناعة النظْم والنثر**: 66 ـ 67.

المقاطع، جيّد المطالع: أن يكون مقطع البيت ـ وهو القافية ـ متمكّنًا غير قلِق، ولا متعلّق بغيره، فهذا هو حُسْنه. والمطلع ـ وهو أول البيت ـ جودته أن يكون دالّا على ما بعده»[1].

وربما ينطبق كلام ابن رشيق هنا على بعض النصوص الواردة في المصادر النقدية المتقدّمة التي اطلع عليها، أمّا ما جرى عليه جمهور النقّاد بعد ذلك فهو استعمال المطلع للدلالة على فاتحة القصيدة؛ كما تُبيّنه الإحالة السابقة إلى بعض مصادرهم في الفقرة السالفة، ومن النقاد الذين جمعوا بين هذين الرأيين في تفسير دلالة المطلع: حازم القرطاجني في كتابه: المنهاج[2].

وفي تحديد المفهوم الدقيق للمطلع تبرز مسألتان: أُولاهما: تتعلق بحدود المطلع ومقداره من القصيدة عند النقّاد. والمسألة الثانية هي: علاقة المطلع بالتعبيرات الأخرى التي تداولها النقّاد، والقريبة في دلالتها من دلالة المطلع؛ كالابتداء، والاستهلال، والمقدمة. ويرى عبد الحليم حفني أن جميع هذه الكلمات التي تداولها نقادنا العرب ـ ومنها المطلع ـ للدلالة على فاتحة القصيدة لا ترقى إلى أن تكون مصطلحات محددة المفاهيم، وإنما هي تعبيرات فردية تُنبئ من خلال مادتها اللغوية واشتقاقها عن المقصود بها[3].

أمّا حدود المطلع ومقداره من القصيدة؛ فلم أعثر في المصادر التراثية على نصّ صريح في تعيينه؛ غير أن جُلّ الشواهد التي يُوردها النقّاد والبلاغيون عند حديثهم عنه تقتصر على البيت الأول من القصيدة[4]؛ مع استثناءات قليلة اشتملت فيها شواهدهم على بيتين فأكثر من الأبيات الأولى

(1) **العمدة** 1/ 386 ـ 387.

(2) انظر: **منهاج البلغاء**: 282 ـ 286.

(3) انظر: **مطلع القصيدة العربية**: 13.

(4) انظر: **البديع في البديع**: 400 ـ 401، **وروضة الفصاحة**: 286 ـ 287، **ومنهاج البلغاء**: 284، **وأنوار الربيع** 1/ 34 ـ 53.

الواردة في فاتحة القصيدة[1]، وكان حسين عطوان قد أشار إلى هذه النظرة الجزئية لمطلع القصيدة عند نقادنا القدامى، و«أنهم إنما كانوا يلتفتون دائمًا إلى البيت الأول من المقدمة، وأنهم كانوا يُهملون بقيّتها»[2].

على أن الشواهد الجزئية للمطلع الشعري في المصادر النقدية القديمة لا تكفي وحدها لتضييق حدوده؛ ولا سيّما أننا لا نملك نصًا صريحًا من النقاد القدامى في تقييد هذه الحدود، وهو ما يجعل هذا التعبير أقرب إلى دلالته اللغوية العامة التي تتلخّص في موضع الظهور والبروز من الشيء، وهو: أوله وبدايته، فمطلع القصيدة هو: أولها؛ دون تقييد حدوده بالبيت الأول من القصيدة، أو بعدد معيّن من الأبيات.

ويشترك مع المطلع في هذا الأمر تعبيران آخران تداولهما النقّاد الأقدمون، وهما: الابتداء، والاستهلال، وقد جرى عليهما ما جرى على المطلع، فقد حدّ النقّاد الأقدمون من اتساع مفهوميهما بشواهدهم المقتصرة في غالبها على البيت الأول من القصيدة[3].

أمّا مقدمة القصيدة؛ فهو تعبير معاصر، ويعني به النقّاد: التمهيد الذي كان الشاعر القديم يفتتح به قصيدته قبل الدخول إلى موضوعها الرئيس[4]، وهو التمهيد الذي يستغرق أبياتًا متوالية وممتدة منها، ويشتمل على موضوع أو أكثر من الموضوعات الشائعة في مقدمات القصائد؛ كموضوع: الوقوف على الأطلال، أو وصف الظعائن، أو التغنّي بالفروسية، أو الحديث عن الطيف، أو بكاء الشباب[5].

---

(1) انظر: **يتيمة الدهر** 1/ 217 ـ 218، **والمثل السائر** 3/ 103 ـ 108، **والطراز** 2/ 274 ـ 277.

(2) **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 378، وانظر أيضًا: **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**: 212.

(3) انظر: **البديع**: 176 ـ 177، **والوساطة**: 155 ـ 159، **وكتاب الصناعتين**: 431 ـ 437، **والعمدة** 1/ 388 ـ 394، **وتحرير التحبير**: 168 ـ 172، **وحسن التوسل**: 250 ـ 254.

(4) انظر: **مطلع القصيدة العربية**: 14 ـ 15.

(5) انظر: **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**: 230 ـ 231، ودراسات =

أهمية مطلع القصيدة في الأدب العربي القديم

جرى الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي على استهلال القصيدة بمطالع متقاربة في موضوعاتها؛ كالوقوف على الديار وبكاء الأحباب، وتذكّر العهود الماضية، وهي من التقاليد الفنية التي اخترعها شعراء الطليعة في الجاهلية، ولاقت قبولًا عند الشعراء اللاحقين، وكان ابن قتيبة من أوائل النقّاد الذين حاولوا تفسير هذا التقليد الشعري الذي استمرّ الشعراء في انتهاجه والسير على مِنواله عبر العصور، وذلك في نصّه الشهير الذي أشار فيه إلى السبب الذي جعل مقصِّد القصيد يبتدئ بذكر الديار والدِّمَن والآثار، وهو أن يجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، ويصل ذلك بالنسيب، فيشكو «شدّة الوجْد، وألم الفراق، وفرْط الصبابة والشوق؛ ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاءَ الأسماع إليه»[1].

وإذا كان لبعض الباحثين المعاصرين آراء أخرى في تفسير مطالع القصائد؛ وبخاصة المطلع الطللي الذي كان أكثرها شيوعًا[2]؛ فإن ما يهمّنا في هذه المسألة هنا هو معرفة سبب اهتمام شعرائنا القدامى بمطلع القصيدة، وتعليل محافظتهم المستمرة على تقاليده الفنية عبر العصور، وفي هذا الشأن يُشير حسين خمري إلى ما يمكن أن نعدّه سببًا عامًّا، وهو: شيوع البدايات الثابتة والمتكرِّرة في الآداب القديمة؛ كما هو الحال في تشابه الاستهلالات في أبواب «كليلة ودمنة» لابن المقفّع، وتكرّر عبارات

= في الشعر الجاهلي: 119، ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: 384 ـ 390، ومقدمات سيفيات المتنبي: 15 ـ 20، وعتبة النص الشعري بين المبدع والمتلقي: 259، والمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية: 15 ـ 23.

(1) الشعر والشعراء 1/ 75، وانظر: العمدة 1/ 397 ـ 399.

(2) انظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: 218 ـ 229، 240، ودراسات في الشعر الجاهلي: 107 ـ 120، وبناء القصيدة العربية: 278 ـ 291، وقضايا حول الشعر: 16 ـ 58، والاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي: 65 ـ 71، وفي الشعر الجاهلي: 88 ـ 96، وتشكيل المكان وظلال العتبات: 9 ـ 12، والمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية: 42 ـ 62.

معيّنة في صدور مقامات الهمذاني، والحريري، وفواتح الليالي في «ألف ليلة وليلة»، والأمر نفسه ينطبق على مطالع القصائد العربية[1].

أمّا حسين عطوان فيرى أن تعاقب عدد كبير من الشعراء المبدعين في العصر الجاهلي على الالتزام بمطلع القصيدة، وتحقيق سِماته الموضوعية والفنية المعروفة هو ما جعل هذا النمط من القصائد القائم على مقدّمة ممهِّدة، وموضوع رئيس يشيع بين الشعراء اللاحقين، ويصبح هو النمط المقبول عند المتلقّين[2].

ويُضيف عطوان سببين آخرين عزّزا من رسوخ هذا التقليد الفني المتصل بمطلع القصيدة عند شعراء العصور اللاحقة، فيقول: «وساعد على المحافظة على صورة القصيدة العربية في العصور الإسلامية عاملان مهمّان: أولهما: تحدُّد موارد التراث الشعري. وثانيهما: موقف العلماء من الشعر الجاهلي. فلم يكن أمام الشعراء الأُمويين غير تراث الماضين يرجعون إليه ويُفيدون منه؛ لكي يتمثّلوا أهمّ خصائصه الفنية والموضوعية... ولم يختلف الموقف في العصر العباسي عنه في العصر الأُموي اختلافًا كبيرًا، فمصادر التراث هي بعينها؛ سوى ما أُضيف إليها من قصائد الشعراء الأُمويين التي كانت مُشاكِلة لسابقاتها في كثير من خصائصها وتقاليدها، والعلماء هم أنفسهم؛ إذْ لم يتغيّر موقفهم من الشعر الجاهلي، بل ربما زاد إعجابهم به»[3].

ولعله من أجل هذا فإن كسر هذا القالب الشعري للقصيدة العربية لم يتمّ إلّا على أيدي الفئات التي تمرّدت أولًا على الواقع المحيط بها، وقادها هذا التمرّد إلى التفلّت من القيود الفنية المرتبطة بمطلع القصيدة؛ كالشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، وكأبي نواس في العصر

(1) انظر: **نظرية النص**: 117 ـ 119، وانظر أيضًا: **فواتح الجمل عند مالك حدّاد**: 34.

(2) انظر: **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 394.

(3) المصدر السابق: 395، وانظر فيه أيضًا: 406 ـ 407، ثم انظر: **المطلع التقليدي في القصيدة العربية**: 58 ـ 61، 68 ـ 72.

العباسي[1]. وقد عدّ ابن رشيق تفلّت الشاعر من المقدّمة المعهودة في المطلع، وهجومه مباشرة على موضوعه من «الوثْب، والبتْر، والقطْع، والكسْع، والاقتضاب؛ كلّ ذلك يُقال، والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتْراء؛ كالخطبة البتْراء»[2].

على أن هذا الوثْب، أو البتْر الذي يُشير إليه ابن رشيق لا يعني ضرورةً أن مرتكبه لا يحتفل بالمطلع، بل ربما يعني أن بعض الشعراء كانوا لا يلتزمون بالمطلع المعهود المتعارف عليه، وقد يدلّ هذا الوثْب المتعمّد من بعضهم على فضل عناية، ومزيد اهتمام بالمطلع، وعلى تفكيرهم المتواصل في كيفية إنشائه وتجديده، وإبهار المتلقي به، ومن هؤلاء: أبو الطيِّب المتنبي الذي أعلن ضجره من الالتزام بالمطلع المعهود في قوله:

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ المقدَّمُ أكلُّ فصيحٍ قال شعرًا مُتيَّمُ[3]

هذا مع احتفاء أبي الطيّب المعروف بالمطلع، وله فيه سوائر وأمثال تناقلها النقّاد، وشهدوا لها بالفضل والتميّز[4]. وهذا يعني أن المطلع استمرّ بتبوّء مكانته العالية عند الشعراء عبر عصور الأدب العربي؛ وإن تنوّعت سُبُلهم في كيفية ابتداء القصيدة. وإلى هذه المكانة الراسخة لمطلع القصيدة في نفوس الشعراء أشار النقّاد بقولهم: «إن الشعر قُفْلٌ أوله مفتاحه»[5]، وبقولهم: «إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة؛ فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الرِّكاب»[6]. وما يزال مطلع القصيدة يحتفظ بمنزلته الخاصة، وأثره الحاسم في ولادة القصيدة وتكوينها؛ حتى عند الشعراء المعاصرين[7].

---

(1) انظر: **بناء القصيدة العربية**: 282 ـ 283، **والاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي**: 14، 67 ـ 68، 71، 77.

(2) **العمدة** 1/ 406، وانظر: **منهاج البلغاء**: 285 ـ 286.

(3) **ديوان أبي الطيّب المتنبي** 3/ 350.

(4) انظر: **الوساطة**: 158 ـ 160، **والمثل السائر** 3/ 104 ـ 105.

(5) **العمدة** 1/ 389.

(6) المصدر السابق 1/ 374.

(7) انظر: **بناء القصيدة العربية**: 267 ـ 268، **وقضايا حول الشعر**: =

أبرز المعايير النقدية لمطلع القصيدة في النقد العربي القديم

لقيَ اهتمام الشعراء بمطلع القصيدة صداه عند نقّادنا القدامى، فأفردوا للحديث عنه الصفحات والفصول، وجمعوا فيها عددًا كبيرًا من الشواهد والأمثلة على المطالع الجيّدة والرديئة أيضًا، وقد أوصلهم استقراء هذه الشواهد إلى استنتاج بعض المعايير والأحكام التي رأوا وجوب أن يُراعيها الشعراء في مطالع قصائدهم. **ومن أبرز هذه المعايير**:

1 ـ تناسب حجم المطلع وعدد أبياته مع حجم القصيدة وعدد أبياتها؛ بما يجعله أقرب إلى التوسّط والاعتدال؛ دون تطويل، أو إخلال وتقصير، وفي هذا يقول ابن قتيبة: «فالشاعر المجيد مَن سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلبَ على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلَّ السامعين، ولم يقطع؛ وبالنفوس ظَماءٌ إلى المزيد، فقد كان بعض الرُّجّاز أتى نصرَ بن سيّار واليَ خراسان لبني أميّة، فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت، ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر: والله ما بقّيتَ كلمة عذبة، ولا معنى لطيفًا إلّا وقد شغلْته عن مديحي بتشبيبك، فإنْ أردتَ مديحي فاقتصِد في النسيب، فأتاه فأنشده:

هل تعرف الدار لأمِّ الغَمْرِ   دعْ ذا وحبِّر مدْحةً في نصْرِ

فقال نصر: لا ذلك، ولا هذا؛ ولكنْ بين الأمرين»[1].

2 ـ التأنّق في سبك المطلع: لفظًا، ومعنى، والحرص فيه على التعبير الجامع والأسلوب الرائق، ويستدعي هذا تجنّب الألفاظ الجافية الخشِنة، والعبارات المكرّرة المستهلَكة، والتراكيب القلِقة المعقّدة، والمعاني المبهَمة أو الموهِمة[2].

= 54 ـ 56، وما لا تؤديه الصفة: 66، ووجوه النرجس: 139 ـ 143، وأسئلة الشعرية: 29 ـ 37، 60 ـ 62.

(1) **الشعر والشعراء** 1/ 75 ـ 76، وانظر: **العمدة** 1/ 407، 2/ 780.

(2) انظر: **الموشّح**: 374 ـ 375، 416، 425، وكتاب **الصناعتين**: 433 ـ 437، و**يتيمة الدهر** 1/ 181 ـ 184، و**مواد البيان**: 259 ـ 263، و**العمدة** =

3 ـ حسن التأدّب مع السامع والابتعاد عن المعاني والألفاظ التي تستفزّه، أو تُثير مخاوفه، أو تصدم ذوقه، ويتأكّد وجوب مراعاة هذا في مطلع القصيدة؛ لأنه أول كلام يتلقّاه المستمع من القصيدة، فقبوله له يسوقه إلى قبول ما بعده واستحسانه، ونفوره منه يقوده إلى النفور مما بعده والاستيحاش منه. والالتزام بهذا المعيار والمعيار السابق له هو ما يحقّق ما سمّوه: حسن الابتداء. وقد رصد النقّاد في حديثهم عن هذا المعيار الكثير من الابتداءات غير الموفّقة التي زلّ بها بعض الشعراء؛ وبخاصة في قصائد المديح والتهاني؛ حين استهلّوها بألفاظ لا تليق مخاطبة الممدوحين بها، أو بمَعَانٍ تجلب انقباض النفس؛ كالحديث عن خراب الديار، وتشتّت الأحباب، ونعْي النفس، والبكاء على الشباب[1]. فكلّ هذا ممّا يتعارض مع المبدأ البلاغي المعروف: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وقد أراد النقّاد أن يطبّق الشعراء هذا المبدأ على مطالع قصائدهم أولًا[2].

4 ـ مناسبة مطلع القصيدة لغرضها الرئيس؛ بحيث يكون ممهِّدًا له، ودالًّا على موضوعه. وقد أطلق البلاغيون والنقّاد على هذا المعيار النقدي اسمًا خاصًا به، وهو: براعة الاستهلال، وجعلوه فرعًا من حسن

= 1/ 389 ـ 393، 408 ـ 409، ومسائل الانتقاد: 141، والمثل السائر 3/ 99، 101 ـ 103، وتحرير التحبير: 168 ـ 171، ومنهاج البلغاء: 282، 284، 309، والدرّ الفريد: 89 ـ 91، وحسن التوسل: 252 ـ 254، ونهاية الأرب 7/ 134، والإيضاح: 332 ـ 333، وطراز الحلّة: 101 ـ 104، وخزانة الأدب 1/ 19 ـ 21.

(1) انظر: عيار الشعر: 204 ـ 208، والموشّح: 68، 193، 301 ـ 304، 339، 370، والوساطة: 157، وكتاب الصناعتين: 431 ـ 432، ويتيمة الدهر 1/ 182 ـ 183، ومواد البيان: 263 ـ 265، والعمدة 1/ 393 ـ 397، ومسائل الانتقاد: 141 ـ 144، والمثل السائر 3/ 97 ـ 101، ونضرة الإغريض: 407 ـ 417، ومنهاج البلغاء: 149 ـ 150، وحسن التوسل: 251 ـ 252، والإيضاح: 333 ـ 334، والتبيان: 459 ـ 461، وطراز الحلّة: 104 ـ 106، ومقدمة في صناعة النظم والنثر: 49 ـ 59.

(2) انظر: بناء القصيدة العربية: 269.

الابتداء[1]، وقد انصبّتْ معظم جهودهم في هذا الموضوع على الحديث عن التناسب بين مطلع القصيدة وغرضها الرئيس من جهة المعنى والموضوع، أمّا ملامح التناسب بينهما من جهة الأسلوب والسِّمات الفنية؛ فلم تحظَ لديهم باهتمام مماثل؛ كما نبّه على ذلك بعض الباحثين[2].

هذه هي أبرز المعايير التي ذكرها نقّادنا القدامى في بحوثهم حول مطلع القصيدة، وكان لبعض نقّادنا المعاصرين مواقف متباينة حولها، فقد اشتكى بعض النقّاد من ظاهرة النقل والتكرار في بحوث البلاغيين والنقّاد القدامى حول هذه المسألة التي «يغلب على مادتها أنها مكرورة، بل منسوخة نسخًا»[3]، ولعلّ إحالات الصفحتين السابقتين أوضح شاهد على هذا الأمر؛ غير أن هذه الملحوظة لا تختص ببحوث النقّاد والبلاغيين في مطلع القصيدة فقط، بل هي سِمة عامة تنطبق على عدد كبير من المباحث والموضوعات البلاغية والنقدية التي تداولها نقّادنا الأقدمون.

كما أخذ بعض النقّاد على هذه البحوث أنها تركّز بقدر كبير على مطالع قصائد المدح والتهاني؛ دون غيرها من القصائد[4]. وأن اهتمامها انصبّ على مراعاة نفسيات المخاطَبين والمستمعين ـ وعلى رأسهم الممدوح ـ دون نفسية الشاعر، ومدى تعبير مطلع القصيدة عن ذاته، فالنقّاد القدامى في رأي حسين عطوان «لم ينتبهوا لنفسية الشاعر وظروفه وأحواله،

(1) انظر: **عيار الشعر**: 24، **والمثل السائر** 3/ 96 ـ 98، 103 ـ 108، **وتحرير التحبير**: 168، 172، **ومنهاج البلغاء**: 284، 305، 310، **والدرّ الفريد**: 89 ـ 90، **وحسن التوسل**: 250 ـ 251، **ونهاية الأرب** 7/ 133، **والإيضاح**: 334، **والتبيان**: 456، **وطراز الحلّة**: 99 ـ 102، **وخزانة الأدب** 1/ 30 ـ 39، **ومقدمة في صناعة النظم والنثر**: 66 ـ 67.

(2) انظر: **الرثاء في الشعر السعودي**: 252.

(3) **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**: 212، وانظر: **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 373.

(4) انظر: **بناء القصيدة العربية**: 269، 271، 313، **ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 381، **وعتبات النص الأدبي**: 12، **وعتبات المحكي القصير**: 38.

وأثر ذلك في فنّه، وإنما أعرضوا عنها، وطلبوا إليه أن يُلغيها، ولا يتأثر بها، وأن يتوجّه إلى الممدوح بالخطاب الرقيق، والكلام الأنيق؛ لكي يسرّه ويُمتعه، ويحظى برضاه وإعجابه»[1].

وفي هذا الكلام قدر من المبالغة؛ لأن نقّادنا القدامى قد أقرّوا ابتداءً أن مطلع القصيدة هو الجزء الذاتي الخاص بالشاعر الذي يُعبّر فيه عن ذاته ولواعجه، ومن هنا لم يروا ضيرًا في أن يبتدئ الشاعر قصيدة المدح بمطلع طللي أو غزليّ يُعبِّر فيه عن ذاته، وكان ابن طباطبا قد كشف عن وعي مبكّر عند نقّادنا القدامى بما يحمله مطلع القصيدة من تعبير ذاتي خاصّ بالشاعر، فقد قال بعد أن دعا إلى تجنّب المطالع ذات الدلالات الموحِشة أو المستفزّة للمتلقي: «وإن كان يُعلَم أن الشاعر إنما يُخاطب نفسه؛ دون الممدوح»[2]. وهذا يعني أن النقّاد القدامى إنما أرادوا توجيه مثل هذه التعبيرات الذاتية للشاعر في المطلع؛ بحيث لا تُصادم الذوق العامّ للمستمعين، ولا تتناقض مع الظرف المحيط الذي تُلقى فيه القصيدة.

ولعلّ من أسباب هذا الاهتمام الكبير بالمخاطَبين عند نقّادنا القدامى تلك **الطبيعة الشفهية** للشعر العربي القديم، وأنه كان يُنشَد إنشادًا أمام الناس في المحافل، «فمراعاة عنصر الإنشاد إذن أمر فرضتْه طبيعة العرب وشعرهم، وما كان يحيط بهما من ظروف وأحوال، فليس عجيبًا أن يُراعيَه الشعراء، فيهتموا بشعرهم، وأن يرى له النقّاد أهمية في قبول القصيدة، ومتابعة الاستماع إليها، أو في النفور منها، والصدّ عن مُنشئها وقائلها، وكأنّ المطلع عندهم كان عنصرًا من عناصر التشويق التي يُقيم لها النقد المعاصر وزنًا كبيرًا في القصة والمسرحية خاصة»[3].

على أن ارتباط الشعر قديمًا بالإنشاد لم يقتصر على الأدب العربي،

---

(1) **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 378، وانظر: **بناء القصيدة العربية**: 312 ـ 313، **ونظرية النص**: 211.

(2) **عيار الشعر**: 204، وانظر شاهدًا آخر على هذا الوعي عند نقادنا القدامى في **العمدة** 1/ 394.

(3) **بناء القصيدة العربية**: 314.

فقد كان هذا هو حال جلّ الآداب العالمية في أشعارها وملاحمها القديمة[1]، وبناءً على هذا الطابع الزمني العام مال نقّادنا القدامى إلى توجيه مطلع القصيدة فنيًا؛ ليلائم مقام الإنشاد والمشافهة[2]، وما صنعه ابن رشيق في كتابه: العمدة يعطي دلالة مهمة على عناية نقّادنا العرب بهذه المسألة، فقد عقد في الكتاب بابًا مستقلًا للإنشاد والمؤثِّرات الشفهية المصاحبة لإلقاء الشعر[3].

كذلك يرى بعض النقّاد المعاصرين أن هذه المعايير والشروط النقدية لمطلع القصيدة عند نقّادنا القدامى تؤكِّد نظرتهم المعهودة إلى الشعر على أنه **صناعة**، وليس تعبيرًا ذاتيًا وتجربة خاصة للشاعر؛ لأن مفهوم: التجربة الشعرية لم يكن من المفاهيم المستقرة في النقد العربي القديم[4]، ومن هنا انصبّت جهودهم على تثقيف الشعر وتهذيبه؛ ليلائم أذواق المستمعين المفترَضين، وهو ما استدعى التركيز على الذوق العام عند المتلقي، وليس على خصوصية الإبداع عند الشاعر.

وقد تفسِّر هذه النظرة الصناعية التثقيفية للشعر عند النقّاد القدامى ما يُلحَظ من كثرة الشروط النقدية التي وضعوها في هذه المسألة، واهتمامهم بأدقّ التفاصيل فيها؛ مثل تحذيرهم الشاعر من أن يبدأ قصيدته بالتغزّل «بامرأة يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح»[5]، وكنصحهم له أن «يتجنّب: ألا، وخليليّ، وقد، فلا يُكثر منها في ابتداءاته؛ فإنها من علامات الضعف والتُّكلان»[6].

وكان صلاح الدين الصفدي قد أقرّ قديمًا بصعوبة بعض هذه الشروط

---

(1) انظر: **الشكل والخطاب**: 123 ـ 124.

(2) انظر: **ما لا تؤديه الصفة**: 48 ـ 52، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 130 ـ 131.

(3) انظر: **العمدة** 2/ 1084 ـ 1090.

(4) انظر: **بناء القصيدة العربية**: 308، 315، **ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 381، 390.

(5) **عيار الشعر**: 206، والموشّح: 301.

(6) **العمدة** 1/ 389، وانظر: **منهاج البلغاء**: 284.

التي وضعها النقّاد لمطلع القصيدة، واستبعد امتثال الشعراء لها[1]، وهو ما حدث؛ إذْ لم يلتزم كثير من الشعراء بعدد من هذه الشروط في مطالع قصائدهم[2].

وجوه الالتقاء بين مطلع القصيدة العربية القديمة وعنوان القصيدة المعاصرة

يرى عدد من النقّاد المعاصرين أن المطلع كان مفتاح القصيدة العربية القديمة وعنوانها المضمَر غير المتوّج[3]؛ لاشتراكه مع عنوان القصيدة المعاصرة في عدد من الخصائص المتشابهة؛ مثل: موضعهما المتصدِّر للقصيدة، وتأثيرهما الحاسم في طريقة استقبال النص وفهمه[4].

كما كان المطلع يؤدي أهمّ الوظائف التي يؤديها العنوان في القصيدة الحديثة، ومن أبرز هذه الوظائف المشتركة بينهما: التعريف بالقصيدة وإشهارها، وقد مرّ معنا في المبحث الأول من هذا الفصل أن مِن أُسُس تلقيب القصائد عند العرب: تلقيبها بجزء من مطلعها[5]، ويُعدّ اقتناص اسم الأثر الأدبي من مطلعه من الأساليب الشائعة جدًا في التسمية؛ حتى في آداب الأمم الأخرى، وملاحمها الشعرية القديمة[6].

ومن الوظائف المشتركة أيضًا بين مطلع القصيدة القديمة وعنوان القصيدة المعاصرة: الوظيفة التحفيزية المتمثّلة في تشويق المتلقي وجذب اهتمامه؛ إذْ «يقتنص المطلع وظيفة العنوان، ويشترك معه في جلب انتباه

(1) انظر: **نصرة الثائر على المثل السائر**: 87.

(2) انظر: **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**: 380، 383.

(3) انظر: **تشكيل المكان وظلال العتبات**: 9، **والهوية والانتماء والأدب علاقات تجاذب**: 376، **وسيميائية القصيدة**: 129.

(4) انظر: **عتبة النص الشعري بين المبدع والمتلقي**: 263، 267، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 131 ـ 132.

(5) راجع: 86 من هذا البحث، ثم انظر: **النص الموازي للرواية**: 85، **والعنوان في القصيدة العربية**: 37 ـ 39، 46 ـ 47، **والعين والعتبة**: 40.

(6) انظر: **الاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي**: 43، **وما لا تؤديه الصفة**: 65، **والشاعر والشكل**: 392 ـ 393، **ونظرية النص**: 118 ـ 119.

القارئ، أو السامع، أو الشاهد، وشدّه إلى الموضوع»[1]. والوظيفة الدلالية التي تعني: اشتمال العنوان والمطلع على المفتاح الدلالي لمضمون النص[2].

وقد نبّه حاجي خليفة على بعض الوظائف التعويضية التي ينهض بها مطلع النص ـ حين يغيب العنوان ـ لإشهار هذا النص والدلالة على مضمونه، وجاء كلامه في سياق حديثه عن الرؤوس الثمانية للتأليف التي يجب أن تُراعى عند وضع المؤلَّفات، ومن هذه الرؤوس: «العنوان الدالّ بالإجمال على ما يأتي تفصيله، وهو قد يكون بالتسمية، وقد يكون بِألفاظ وعبارات تُسمّى ببراعة الاستهلال»[3]؛ أي أن المؤلِّف قد يُصرِّح بعنوان كتابه؛ من خلال تسميته باسم واضح ومباشر، وقد يُضمِر المؤلِّف هذا العنوان، فلا ينصّ صراحة عليه؛ لكنْ يُورِد في مقدّمة الكتاب من العبارات ما يدلّ على موضوعه، ويشِي بعنوانه، فمِن هذه العبارات الواردة في مستهلّ الكتاب يستخلص القارئ العنوان المضمَر، ويستشفّ موضوع الكتاب.

وكانت الطريقة الثانية التي أشار إليها حاجي خليفة هي الطريقة السائدة في الشعر العربي القديم، فقد أضمر الشاعر العربي العنوان الصريح لقصيدته، وتجنّب النصّ عليه؛ لكنه عوّض عن غيابه بالإلماح إليه في مطلع القصيدة؛ من خلال أسلوب: براعة الاستهلال؛ كما فعل أبو تمام في قصيدته البائية المشهورة حول فتح عمورية التي افتتحها بقوله: السيف أصدق إنباءً من الكُتُبِ[4]، وكما صنع المتنبي في قصيدته الميمية الشهيرة في عتاب سيف الدولة الحمداني التي استهلها بقوله: واحرّ قلباه ممن قلبه

---

(1) **في نظرية العنوان**: 170، وانظر: **قضايا حول الشعر**: 17، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 132 ـ 133.

(2) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 107 ـ 108، **وفي نظرية العنوان**: 170 ـ 171.

(3) **كشف الظنون**: المقدمة 1/ 36.

(4) انظر: **شرح الصولي لديوان أبي تمام** 1/ 189.

شَبِمُ[1]، وفي مصادر النقد العربي شواهد عديدة على انتهاج الشعراء العرب هذا المسلك[2].

وبسبب هذا التشابه الكبير بين المطلع القديم والعنوان الحديث في الخصائص والوظائف لم يكن شعراؤنا القدامى - في رأي بعض نقّادنا المعاصرين - بحاجة إلى العنوان؛ لأن المطلع عوّض عن غيابه، وأدّى أبرز وظائفه؛ ولهذا «كان شعراؤنا القدماء لا يُعنْونون قصائدهم؛ اكتفاءً بدلالة المطلع عليها»[3]؛ ممّا يعني أن المطلع عندهم بمثابة العنوان؛ منزلةً وتأثيرًا ووظيفةً[4]، وبهذا يمكن تفسير غياب العنوان عن القصيدة العربية القديمة، فقد «كان المطلع يسدّ مسدَّ العنوان؛ ومن هنا فقد كان النقّاد العرب القدامى يُطالبون الشعراء بتحسين مطالعهم»[5].

ولا تقتصر وجوه الالتقاء بين مطلع القصيدة القديمة وعنوان القصيدة المعاصرة على اشتراكهما في الخصائص والوظائف السابقة، بل يلتقيان أيضًا في كثير من الضوابط والشروط النقدية المرعيّة في كل واحد منهما، وقد سبق الحديث في هذا المبحث عن أبرز المعايير النقدية لمطلع القصيدة عند نقّادنا العرب القدامى، وعند تأمّل هذه المعايير سنجد أنها تُشبه إلى حدٍّ كبير خصائص عنوان القصيدة، وضوابطه الموضوعية والفنية التي أشار إليها النقّاد المعاصرون. وسيأتي تفصيل الحديث عنها في المبحث الأول من الفصل الثالث بمشيئة الله[6].

---

(1) انظر: **ديوان أبي الطيّب المتنبي 3/ 362**، ومعنى شبِم: بارد؛ انظر **لسان العرب 12/ 316** (مادة: ش ب م).

(2) انظر: **المثل السائر 3/ 103 - 108**، **وحسن التوسل**: 250 - 251، **والإيضاح**: 334، **وخزانة الأدب 1/ 30 - 39**.

(3) **مدخل إلى علم الأسلوب**: 59، وانظر: **الاستهلال وأثره في بناء النص**: 284، **وظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية**: 272، **وحداثة النص الشعري**: 15.

(4) انظر: **مطلع القصيدة العربية**: 3، **ودراسات في النص الشعري**: 63، **والشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 107 - 108.

(5) **سيمياء العنوان**: 34، وانظر: **سميوطيقا العنوان**: 12، 13، **وعلم العنونة دراسة تطبيقية**: 72 - 73.

(6) راجع: 321 - 359 من هذا البحث.

ولعلّ واقع الشعر العربي الحديث خير شاهد على هذا الارتباط الإبداعي والوظيفي الوثيق بين مطلع القصيدة وعنوانها؛ إذْ كثيرًا ما يقتبس الشعراء المعاصرون عناوين قصائدهم من مطالعها؛ فالأخطل الصغير كان كثيرًا ما يُعنْون قصائده بالجملة الواردة في البيت الأول منها؛ كما في قصائده: أتُرى يذكرونه، ماذا أقول له، الحبل أنّ على الخشب، أعرني بعضَ شجوك يا حمامُ، من رأى الشاعر تاب[1]، وانتقى عمر أبو ريشة عناوين عدد من قصائده من كلمات بيتها الأول؛ كما في قصائده: الغربة، يا شعب، دروب، في موسم الورد، لِمَن[2]، وكذلك صنع السياب في قصائده: على الرابية، لحن جديد، لا تزيديه لوعة، قافلة الضياع، لأني غريب، أسمعه يبكي[3]، ومحمود درويش في قصائده: مطر ناعم في خريف بعيد، مرة أخرى، يطير الحمام، سأقطع هذا الطريق، سماءٌ لبحر[4]، وقد أشار عدد من الدراسات النقدية الحديثة إلى شيوع هذا الأسلوب في عنونة القصائد في الشعر العربي المعاصر[5]، وهي ظاهرة تُنبئ عن مدى تغلغل هذا الجذر التراثي في عنوان القصيدة في الإبداع الشعري الحديث.

في نهاية الحديث في هذا المبحث نصل إلى خاتمة الفصل الأول الذي خُصِّص بمباحثه الثلاثة لجذور عنوان القصيدة في الأدب العربي القديم، وهي: تسمية القصائد وتلقيبها، وذكر مناسباتها، والعناية بمطالعها. ولعله قد تبيّن من خلال تلك المباحث الصلة الوثيقة بين هذه الجذور وعنوان القصيدة؛ كما نعهده الآن في الشعر المعاصر؛ غير أن هذا الفصل بمباحثه الثلاثة يحتاج إلى **تذييل ختامي** نتوقف فيه على أسباب بقاء هذه

---

(1) انظر: **ديوانه**: 19، 32، 79، 137، 265.

(2) انظر: **ديوانه**: 79، 96، 196، 327، 628.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 93، 180، 313، 2/ 39، 264، 326.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 254، 427، 2/ 169، 323، 369.

(5) انظر: **ما لا تؤديه الصفة**: 65، **واستراتيجية العنونة عند محمود درويش**: 139، ومدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي: 29، **واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**: 240 ـ 242، 248.

الجذور على حالها في التراث الشعري العربي، وعدم تطورها إلى أسلوب العنونة المباشرة للقصيدة؛ كما هو معروف في الأدب العربي الحديث.

عنوان القصيدة بين جذوره وحضوره في الأدب العربي القديم

مع كلّ ما تقدّم عرضه من شواهد ونصوص في هذا الفصل ينبغي أن نُقرّ هنا بأسلوب واضح بأن العنونة المباشرة للقصيدة لم تكن ظاهرة شائعة في شعرنا العربي القديم، وكلّ ما لدينا في هذا المجال شواهد محدودة ومتفرّقة من القصائد المسمّاة من قِبَل أصحابها في تراثنا العربي الممتدّ[1]. وإن تعبير: الجذور الذي عُنوِن به هذا الفصل يحمل في دلالاته إقرارًا ضمنيًا بأن ما بين أيدينا هو ممهِّدات ومقدِّمات تراثية لظاهرة عنْونة القصائد في العصر الحديث، وهي الظاهرة التي اتسمتْ في عصرنا هذا بالشمول والاطّراد والتنوّع؛ حتى أضحتْ عُرفًا أدبيًا يلتزم به جُلّ الشعراء المعاصرين، ويعدّونه جزءًا من العمل الإبداعي للقصيدة.

وربما من أجل هذا تعاقب عدد من النقّاد المعاصرين على الجمع بين هاتين الفكرتين المتلازمتين في هذه المسألة، وهما: نفي وجود العنوان المباشر في القصيدة العربية القديمة، والإشارة مع ذلك إلى أحد هذه الجذور التراثية التي عوّضت عن غياب العنوان، وكانت جزءًا من أساليب العنونة غير المباشرة للقصيدة العربية القديمة. ومن هؤلاء النقّاد عماد الدين خليل الذي يرى أنه: «كان تقليدًا سائدًا ألّا تُعنْونَ القصيدة العربية، وأن يُكتفى بإيراد المناسبة التي قيلت فيها»[2].

ويقول محمد عويس: «من الثابت أن القصيدة العربية لم تعرف العنوان المباشر الذي يُعدّ جزءًا عضويًا منها إلّا في الشعر المعاصر. أمّا قبل هذا فإن القصيدة العربية اتخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة»[3]. ويقرِّر الغذامي أن عنونة الشعر «بدعة جديدة لم تكن معروفة

---

(1) راجع: 64 ـ 69 من هذا البحث.

(2) **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**: 110، وانظر: **سيمياء العنوان**: 34، **وإشكالية التلقي والتأويل**: 96.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 49، وانظر: **العنوان في القصيدة العربية**: 39.

في الثقافة العربية القديمة، وفي القديم كانت القصائد تُنسب إلى حرف الرويّ، فيقولون: لامية العرب، ولامية العجم»[1].

ويؤكّد عبد الله الفيفي اختصاص هذه الظاهرة بالشعر الحديث، فيقول: «لم يكن الشعراء العرب قديمًا يُعنْونون أعمالهم الشعرية، وإنما كانت مطالع القصائد لديهم كالعناوين، ومن هنا يمكن القول: إن عنونة العمل الشعري من خصوصيات الشعر العربي الحديث»[2]. ويقدّم محمد بنيس حكمًا شاملًا في هذا الموضوع، فيذهب إلى القول بنُدرة العنونة في الشعر القديم بعامة في شتى الآداب العالمية[3].

وهنا يتبادر إلى الذهن عدد من الأسئلة المتعلقة بهذا الموضوع، ومن أبرزها: ما أسباب هذا الغياب للعنوان المباشر عن القصيدة العربية القديمة؟ وإذا كان العرب قد عرفوا فنّ العنونة، وتأنّقوا في اختيار العناوين وصياغتها، والتنويع بين ضروبها في النصوص النثرية[4]؛ فلماذا لم يصنعوا هذا مع النصوص الشعرية؟ ثم لماذا لم يُطوِّروا هذه الجذور التراثية للعنوان التي تحدّث عنها هذا الفصل؛ لتحقيق الوجود الفعلي لعنوان القصيدة؟

فيما يتعلق **بالسؤال الأول** فقد حاول عدد من النقاد المعاصرين تقديم بعض الإجابات عنه، فمنهم من رأى أن خلوّ القصيدة القديمة من العنوان يعود إلى عدم احتياجها إليه؛ بسبب الطبيعة الشفهية للإبداع الشعري آنذاك، «فقد كان الشعر العربي يُنظم ليُنشد، أو يُلقى»[5]، وتتابع الشعراء على الالتزام بهذه السِّمة الشفهية للشعر، والبُعد عن المظاهر التي تُقرِّب الشعر

(1) **ثقافة الأسئلة**: 49، وانظر: **الخطيئة والتكفير**: 261.

(2) **حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية**: 15، وانظر: **النص الشعري العربي المعاصر**: 53.

(3) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 77، 106 ـ 107.

(4) انظر: **مدخل إلى علم الأسلوب**: 59، **والعنوان في الأدب العربي**: 278، **وسميوطيقا العنوان**: 12.

(5) **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**: 29، وانظر: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 25.

من طبيعة الكتابة وخصائص التدوين؛ ولهذا لم يكن العنوان ضمن الأعراف الشعرية للقصيدة العربية[1]. وقد سبقت الإشارة إلى عناية النقّاد العرب القدامى بالطابع الشفهي للشعر[2].

وهذا يعني أن القصيدة العربية القديمة بنتْ عناصرها الجمالية الفنية «على أساس أنها عمل تتلقّاه الأذن قبل العين، وربما دون العين، ومن هنا فقد وضعتْ كلّ الثقل في العناصر الصوتية، وجعلت الإنشاد مكمِّلًا للإنشاء في الشعر»[3]، ومن ضروب هذا التكميل: ما يقدّمه الإنشاد وسياق الموقف المشترَك بين مُلقي الشعر ومتلقّيه من عنونة غير مباشرة للقصيدة[4]، ومما يؤكّد صحة هذا السبب: خلوّ الخطابة أيضًا من العنونة؛ لاشتراكها مع الشعر في سِمة المشافهة[5]، وما تزال الخطابة مستغنية عن العنونة في عصرنا هذا؛ بسبب محافظتها على سِماتها الشفهية حتى الآن.

أمّا السبب الثاني لغياب العنوان المباشر عن القصيدة العربية القديمة؛ فيتلخّص عند بعض النقّاد في تعدّد موضوعات هذه القصيدة، وافتقارها إلى الوحدة التي تيسِّر للشاعر الوصول إلى عنوان جامع لها، وقد جعل محمد عويس «تعدّد الموضوعات في القصيدة الواحدة العامل الأساسي في عدم ظهور العنوان المباشر للقصيدة»[6]؛ ولكن قد يدفع هذا السبب أن في الشعر العربي الكثير من القصائد والمقطّعات ذات الموضوع الواحد؛ ومع هذا لم تحظَ بالعنونة، وهو ما أقرّ به محمد عويس نفسه[7]، كما يدفعه

---

(1) انظر: **في نظرية العنوان**: 117 ـ 119، 168، **وعتبات المحكي القصير**: 37.

(2) راجع: 126 ـ 127 من هذا المبحث.

(3) **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 131، وانظر: **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 7.

(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 49، **والعين والعتبة**: 40، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 166 ـ 167.

(5) انظر: **علم العنونة دراسة تطبيقية**: 77 ـ 78.

(6) **العنوان في الأدب العربي**: 51، وانظر: **جماليات القصيدة المعاصرة**: 98، **وعلم العنونة دراسة تطبيقية**: 71.

(7) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 51 ـ 52، وفي **نظرية العنوان**: 116 ـ 117.

كذلك إن كثيرًا من ضروب الإنشاء النثري عند العرب متعددة الموضوعات، ولم يمنعهم هذا من عنْونتها.

بيدَ أن أحد الباحثين عرض هذا السبب؛ لكن من الجانب الآخر، وهو جانب المتلقين، فأشار إلى أثر استقبالهم الجزئي لأبيات القصيدة في استغنائهم عن عنونتها، وفي هذا يقول: «قد يكون إضمار العنوان ناجمًا عن طبيعة الشاهد الذي يقوم بنفسه في الثقافة العربية؛ أعني: أن موضع الشاهد في كلام العرب بيتٌ أو عدد قليل من الأبيات؛ إذْ أسّستْ علوم العربية قواعدَها على الشواهد المفردة؛ من دون النصوص الطِّوال التي تُحوج في أثناء تداولها إلى عنوانات»[1].

وقد ذكر الباحثون أسبابًا أخرى لغياب عنوان القصيدة تبدو أقلّ أهمية وإقناعًا، ومنها: «أن القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولًا؛ فلهذا جاراهم الشعراء، وأعفوهم من مشقّة الوقوف عند العناوين الشعرية»[2]، وضعف التعليل في هذا السبب واضح للعيان[3]. كما أشار باحث آخر إلى تأثر العرب ببيئتهم الصحراوية التي «تتسم بنوع من التحرر والانطلاق، وتأبى القيود والانحسار، وعنوان القصيدة قيدٌ لها ووثاق»[4]. ولطالما بالغ بعض الباحثين والنقاد في الحديث عن أثر البيئة الصحراوية في نفوس العرب؛ لتفسير الكثير من الظواهر الشعرية ذات المنحى الفني والإبداعي.

غير أن **السبب الأقرب إلى القبول** في تعليل غياب العنوان المباشر عن القصيدة العربية هو: أن العرب أدركوا أن الطبيعة الفنية للشعر تختلف عن طبيعة النثر، فالشعر غير مفتقر إلى العنوان؛ لأنه ليس مؤسَّسًا على التنظيم الفكري لبنائه، والترتيب المنطقي لأفكاره؛ كما هو الحال في الفنون النثرية التي تحتاج إلى عنوان يلخِّص ما بُنيتْ عليه من تنظيم عقلي وترتيب منطقي مقصود، ويدلّ القارئ على الفكرة التركيبية الجامعة التي

(1) **سيميائية القصيدة**: 130.

(2) **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 107.

(3) انظر في تفنيد هذا السبب: **علم العنونة دراسة تطبيقية**: 70.

(4) **علم العنونة دراسة تطبيقية**: 72.

ينطوي عليها جوهر النص النثري، وهذا التمييز الفني بين بناء النص الشعري وبناء النص النثري ما يزال أحد المعايير النقدية الفارقة بين الشعر والنثر عند الدارسين المحدثين[1].

وهذا السبب الأخير هو أيضًا مفتاح الإجابة عن **السؤال الثاني** من الأسئلة الثلاثة المتقدمة، فالعرب عنونوا النصوص النثرية؛ كالرسائل والمقامات والمؤلّفات العلمية؛ دون النصوص الشعرية؛ بسبب هذا الفرق الكبير بين الشعر والنثر في الطبيعة والخصائص الفنية، فالنثر يخاطب الفكر؛ ولهذا يحتاج إلى أدوات تأخذ بيد القارئ، وتُرشد ذهنه إلى المقصود، ومن هذه الأدوات الإرشادية: العنوان، أمّا الشعر فهو يخاطب الوجدان مباشرة دون وسيط، أو حاجة إلى توجيه فكري[2]، كما أنه ظلّ في وجدانهم فنًا شفويًا عصيًا على القيود الكتابية، ومنها: قيد العنونة.

ولعل هذه الطبيعة الوجدانية والشفوية للشعر عند العرب هي التي جعلتهم لا يُفيدون أيضًا من أسلوب القرآن الكريم في تسمية السُّوَر؛ إذْ لم يحتذوا هذه الظاهرة القرآنية؛ للوصول من خلالها إلى عنونة قصائدهم، وإنما ظلوا محافظين على الصورة النمطية للشعر؛ كما ألِفوه منذ العصر الجاهلي، وفي تقرير هذا يقول نبيل منصر: «إن الشعرية البيانية ـ وهي تنقل نصوصها الموازية إلى زمن التدوين ـ ظلّت محافظة على أُسُسها الشفوية، ولم تستفد من آفاق الكتابة التي فتحها أمامها القرآن، ولم تكن مظاهر النص الموازي المصاحبة له، أو المحيطة به إلّا أحد تلك الآفاق الخِصبة التي كان بإمكانها الولوج بالشعر العربي إلى زمن الكتاب، وليس فقط زمن التدوين»[3].

ويشير محمود الهميسي إلى أن ظاهرة التسمية في القرآن لفتتْ قديمًا أنظار علماء الدراسات القرآنية بخاصة؛ دون الشعراء والأدباء، فقد كانت

---

(1) انظر: **بناء لغة الشعر**: 193 ـ 194، **وعلم العنونة**: 71.
(2) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 110.
(3) **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 124، وانظر فيه أيضًا: 150، 382.

«دافعًا إلى عناية بالعنوان قوية؛ لكن يبدو أنها قُصِرت على النص القرآني، فلم تجد لها صدى في الدراسات الأدبية والنقدية؛ عدا خطرات تعرض بين الفينة والفينة»[1].

أمّا **السؤال الثالث** عن سبب بقاء هذه الجذور التراثية للعنوان على حالها في الأدب العربي القديم؛ دون أن تتطور إلى عنوان مباشر للقصيدة؛ فجوابه أن هذه الجذور كانت مغنيةً للشاعر القديم عن العنوان؛ إذْ نهضتْ بأهمّ الوظائف التي يؤدّيها عنوان القصيدة المعاصرة؛ من تعيين، وإشهار، وتشويق، ودلالة، وهكذا يتبيّن «أن الشاعر العربي القديم لم يكن بحاجة إلى تسمية قصيدته، أو عنْونتها؛ لأن اسمها يُولد معها في البيت الأول، أو قافيته»[2].

ويبقى في نهاية الأمر **الجواب الجامع** لكل هذه الأسئلة الثلاثة السابقة، وهو أنه لم تتوافر في الأدب العربي القديم العوامل المتضافرة التي توافرت لشعرائنا في العصر الحديث، وأدّت إلى ظهور عنوان القصيدة في الأدب العربي المعاصر. هذه العوامل المؤثّرة، وما صاحبها من تيارات ومدارس شعرية تتمايز فيما بينها في أساليب العنونة وخصائصها الفنية هي ما سيسعى الفصل القادم إلى الإبانة عنها بإذن الله.

---

(1) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 34.

(2) **العنوان في القصيدة العربية**: 38، وانظر: **سيميائية القصيدة**: 129.

الفصل الثاني

عوامل ظهور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث ومراحل تطوره

المبحث الأول:	عوامل ظهور عنوان القصيدة
المبحث الثاني:	بدايات عنونة القصائد وروّاد العنونة
المبحث الثالث:	مراحل تطور عنوان القصيدة

المبحث الأول

عوامل ظهور عنوان القصيدة

«العنوان كالنص وليد رافدين: رافد تراثي، ورافد وافد،
وهو كالنص طافحٌ بالصراع القائم بينهما».
محمود الهميسي

أصبح العنوان في العصر الحديث جزءًا من إنشاء القصيدة، وقد تعاقب الشعراء المعاصرون على الالتزام بعنونة قصائدهم؛ حتى غدا هذا الالتزام عرفًا أدبيًا راسخًا ومطّرِدًا، ومع أن القصيدة العربية كانت على امتداد تاريخنا الأدبي خِلوًا من العنوان المباشر؛ فإن هذا العرف الأدبي المستحدَث قد اكتسب بمرور السنوات سِمات القبول والثبات والانتشار بين مبدعي الشعر ومتلقّيه في العصر الحديث؛ بحيث أضحى ظهور القصيدة أو نشرها دون عنوان مثار تساؤل واستغراب بينهم؛ أي أن العنوان في الشعر الحديث «أصبح جزءًا من مهمة الشاعر؛ بعد أن كان جزءًا من مهمة السامع أو القارئ»[1] في الشعر العربي القديم. وهناك عوامل متنوّعة ومتضافرة فيما بينها أدّتْ إلى ترسيخ هذه الظاهرة الأدبية في القصيدة العربية الحديثة، ولعلّ **أهمّ هذه العوامل** هي ما يأتي:

أولًا: أثر الصحافة

كان لظهور المطبعة مع الاحتلال الفرنسي لمصر في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي أثر كبير في نشوء الصحافة العربية، وكانت الصحف في البداية تكاد تخلو من العنوانات؛ غير أنه منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادي حتى بدايات القرن العشرين بدأت العنوانات الصحفية في الظهور

(1) **العنوان في القصيدة العربية**: 38.

والتنوّع والانتشار على صفحات الصحف المصرية المشهورة آنذاك؛ كالوقائع، والأهرام، والمؤيَّد، واللواء[1].

غير أن التطور الكبير في صنع العنوان الصحفي جاء مع المدرسة الصحفية الحديثة التي تكوّنت في الربع الأول من القرن العشرين، فقد «أصبح لعنوان الخبر، أو لعنوان القصة الصحفية الكبيرة مكان مرموق، بل أساس في تفكير كلّ من يعمل بالصحافة، وأصبح المتخصص في كتابة العنوان له مكانه المرموق أيضًا في صالة التحرير، فالتطور الذي أصاب العنوان إنما جاء نتيجةً للرغبة في العناية بناحية الإخراج الصحفي»[2].

ومن هنا اكتسب العنوان أهمية كبيرة في الصحف الحديثة، وصار يؤدي وظائف أساسية لا غنى للصحيفة عنها، وتتنوع هذه الوظائف التي ينهض بها العنوان الصحفي؛ بحسب محاور الاتصال الإعلامي، فهناك وظائف يُفيد منها قارئ الصحيفة؛ كالتلخيص، والتنبيه، والإثارة والتشويق، واختصار الوقت والجهد. وهناك الوظائف التي يُفيد منها المحرِّر الصحفي أو الكاتب؛ كالإشهار، والجذب ولفت الأنظار، والتعبير الدقيق عن الأفكار. وأخيرًا هناك الوظائف التي تُفيد منها الصحيفة وهيئة الإخراج والتحرير فيها؛ كالترويج والتسويق، والتوجيه والتأثير، وجمال العرض والتنسيق[3].

وبسبب هذه المنزلة الكبيرة للعنوان في الصحافة: أثرًا ودلالة اعتمدت الصحف على عنونة كلّ ما يُنشر فيها؛ حتى لو لم يكن معنْونًا من كاتبه أو مُنشئه، ومن هنا جاءت عنونة القصائد التي تُنشَر في الصحف؛ إذْ «لا يوجد في الصحيفة مادة غير معنْونة؛ ولذا لزم أن يكون للقصيدة الشعرية المنشورة في الصحيفة عنوان من صنع الشاعر أحيانًا، ومن صنع المسؤول عن التحرير في معظم الأحيان»[4]. وقد كان هذا سلوكًا شائعًا

(1) انظر: **عنوانات الصحف**: 21 ـ 23.
(2) **العنوان في الأدب العربي**: 231.
(3) انظر: **عنوانات الصحف**: 27 ـ 33، 75 ـ 78.
(4) **العنوان في الأدب العربي**: 7 ـ 8، وانظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 11، وفي **نظرية العنوان**: 172.

عند الصحف في المراحل المبكِّرة لعنونة القصيدة في الأدب العربي الحديث؛ حين كان معظم الشعراء لا يُعنْونون قصائدهم، أو لا يلتزمون بعنونة كل قصائدهم، فالصحف كانت تتلقى القصائد المرسلة إليها من الشعراء لتُنشر فيها، «وإذا لم يُعنْونها صاحبها؛ فإن الناشر يقوم نيابةً عنه بعنْونتها بعد نشرها في الصحف»[1].

ولم يقتصر تأثير الصحافة في القصيدة العربية الحديثة على ترسيخ مكانة العنوان فيها، ونشر فكرة عنونة القصائد بين مبدعي الشعر ومتلقِّيه، بل تجاوز ذلك إلى حدّ تأثّر الشعراء ببعض الخصائص الفنية للعنوان الصحفي؛ بحسب المدارس الأدبية التي ينتمون إليها، ومن أبرز خصائص العنوان الصحفي التي لقيتْ صدى لها في عناوين القصائد المعاصرة: دقة العنوان وتركيزه، وإيجازه، ووضوحه النسبي، واتصافه بالتشويق وإثارة الدهشة[2]، وبالتدريج ومع مرور الزمن بدأ ـ كما يقول الباحث خالد حسين ـ «يظهر أثر العنونة الصحفية في العنونة الأدبية؛ عبر خصائص: الدهشة، والاقتصاد، والتبئير، والاستقطاب»[3]، ولعلّ الباحث يقصد بالتبئير والاستقطاب: التركيز، والدلالة على البنية العميقة للنص.

وفي دواوين روّاد العنونة في الشعر العربي الحديث شواهد واضحة لآثار الأسلوب الصحفي في عنونة بعض القصائد؛ إذْ تبدو بعض هذه العناوين كأنها عناوين صحفية أو إخبارية خالصة؛ مثل هذه العناوين عند أحمد شوقي: مصر تجدِّد نفسها بنسائها المتجدِّدات، منظر طلوع البدر من سفينة، البُسفور كأنك تراه، النخيل ما بين المنتزه وأبي قير[4]، وقد تنبّه محمد عويس إلى هذا الطابع الصحفي في بعض عناوين القصائد عند أحمد شوقي[5].

كما أشار عويس إلى تأثر عناوين القصائد عند الشعراء الرواد؛ مثل:

---

(1) **علم العنونة**: 80، وانظر: **العنوان في الأدب العربي**: 278.

(2) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 235 ـ 237، 297، 300، 315، **والنص الموازي للرواية**: 88.

(3) **في نظرية العنوان**: 154.

(4) انظر على التوالي في الشوقيات: 1/ 102، 2/ 31، 40، 4/ 64.

(5) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 297

شوقي، وخليل مطران ببعض الأساليب الصحفية في العنونة؛ **كأسلوب العنونة الاقتباسية** التي تنتزع العنوان من مفردات النص[1]؛ مثل عنوان قصيدة شوقي: إلى عرفات[2] المأخوذ من مطلع القصيدة، وعنوان قصيدة خليل مطران: مغاضَبة[3] المأخوذ من مطلع القصيدة أيضًا، **وأسلوب العنونة الرقمية** التي تجذب القارئ بتصدير النص برقم معين، أو تاريخ محدد[4]؛ مثل عنوان قصيدة شوقي: مشروع 28 فبراير[5]، وعنوان قصيدة خليل مطران: وداع لعام 1911[6]، **وأسلوب العنونة بأسماء الشخصيات المشهورة**[7]؛ مثل عنوان قصيدة شوقي: عمر المختار[8]، وعنوان قصيدة خليل مطران: رثاء الزعيم العظيم سعد زغلول باشا[9].

ومن عناوين القصائد المعاصرة التي تجلّت فيها كذلك سِمات اللغة الصحفية والإعلامية في العنونة: إيضاح إلى من يهمّها الأمر، و: تكذيب رسمي لسيِّدة ثرثارة عند نزار قباني[10]، و: تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات، و: مقابلة خاصة مع ابن نوح عند أمل دنقل[11]، و: برقية عاجلة إلى بلقيس عند غازي القصيبي[12]، و: تُقبل التعازي.. في أيّ منفى عند عز الدين المناصرة[13]، و: بيان توضيحي.. من العتبة عند تركي الزميلي[14].

---

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 297، 312.

(2) انظر: **الشوقيات** 1/ 98.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 194.

(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 305.

(5) انظر: **الشوقيات** 1/ 76.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 96.

(7) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 313.

(8) انظر: **الشوقيات** 3/ 17.

(9) انظر: **ديوانه** 3/ 261.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة** 2/ 118، 249.

(11) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 213، 423.

(12) انظر: **قراءة في وجه لندن**: 26.

(13) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 414.

(14) انظر: مَدَد: 105.

ثانيًا: تأثير الأدب الغربي

يقدّر النقّاد أن روّاد العنونة في الشعر العربي الحديث؛ مثل: أحمد شوقي، وخليل مطران قد اطلعوا على دواوين الشعراء الغربيين المشتمِلة على القصائد المعنْونة؛ إمّا بلغتها الأصلية، وإما من خلال الترجمة التي نشطتْ في مصر ولبنان، فتأثروا بهذا المنحى، وسلكوا السبيل نفسه مع القصيدة العربية.

وقد بالغ بعض النقّاد المحدثين في تقدير أهمية هذا العامل؛ حتى جعلوه العامل الأهمّ أو الوحيد الذي يذكرونه عند الحديث عن ظاهرة عنونة القصائد في الأدب العربي الحديث، ومن هؤلاء النقّاد: نعمات فؤاد التي تجعل هذه الظاهرة من خصائص الشعر العربي الحديث؛ بسبب تأثره بالشعر الغربي، فتقول: «يصطنع الشعر الحديث العناوين للقصائد؛ متأثّرًا بشعراء الغرب»[1].

ويعيّن الغذامي التيار الشعري الغربي الذي تأثر به شعراؤنا المحدثون، فيقول: «والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة أخذ بها شعراؤنا؛ محاكاةً لشعراء الغرب، والرومانسيين منهم خاصة»[2]. ويصوغ عبد الرحمن السماعيل هذا الاستنتاج في تعبير جازم وحاسم، فيربط نشوء هذه الظاهرة بعصر النهضة؛ حين «بدأت التيارات الأدبية الغربية تهبّ على منطقة الشرق العربي؛ من خلال أقلام بعض المثقفين الذين درسوا الثقافة الغربية في أوربا، وكان من آثار ذلك: ظهور العنوان في القصيدة العربية»[3].

ومثل هذا الحكم الجازم في ربط هذه الظاهرة الشعرية الكبيرة بعامل واحد تجده عند سامح الرواشدة الذي يصرّح بأنه «مع الرأي القائل

---

(1) **خصائص الشعر الحديث**: 70، وانظر: **الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**: 87.

(2) **الخطيئة والتكفير**: 261.

(3) **العنوان في القصيدة العربية**: 38، وانظر فيه أيضًا: 48.

بأن عنونة النص قد جاءت بتأثير الشعر الغربي الذي دأب على وضع عنوانات للنصوص»[1].

ومع أهمية هذا العامل وتأثيره الواضح في نشوء ظاهرة: عنونة القصيدة في الشعر العربي الحديث؛ فإن حجم هذا التأثير ليس بالقدر الذي تصوِّره نصوص النقاد السابقة، فهو؛ أي تأثير الأدب الغربي أحد العوامل التي أسهمت في نشوء هذه الظاهرة، وليس العامل الوحيد، كما أنه من حيث الأهمية ومقدار التأثير يأتي في مرتبة لاحقة بعد الصحافة ذات الأثر الكبير في نشر فكرة العنْونة لكلّ ما يُكتب أو يُنشر فيها؛ ومن الأدلة على هذا أن عددًا كبيرًا من قصائد روّاد العنْونة في الشعر العربي الحديث؛ مثل: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم لم تُعنْون من قِبَل أصحابها، بل بعد نشرها في الصُّحُف، وهو ما سيأتي تفصيل الحديث عنه في المبحث الثاني من هذا الفصل بإذن الله[2].

بل إن عنونة القصائد في الأدب الغربي نفسه ليست موغلة في القِدَم؛ كما يصوّر ذلك بعض نقّادنا المعاصرين؛ كالناقد محمد عويس الذي يقول في هذه المسألة: «أسهمتْ حركة التعريب في نشر نماذج منوعة من دواوين الشعر الغربي؛ **حيث العنونة أساسٌ في بنية القصيدة الغربية منذ نشأتها**، ومن ثَمّ وجد الشاعر العربي في هذه النماذج تجارب يمكن أن يُفيد منها»[3].

وما يقرره عدد من النقاد المتصلين بالآداب الغربية هو أن عنونة الشعر في هذه الآداب حديثة النشأة نسبيًا، وقد ارتبطت ببروز المجتمع المدني الحديث، وظهور الصحافة؛ كما هو الحال في الأدب العربي، وأن الشعر الغربي لم يلتزم بعنونة القصائد إلّا مع ظهور التيار الرومانسي فيه، وفي تقرير هذا يقول محمد بنيس: «لم تنزع القصيدة في أوربا نحو العنوان بصفة جذرية إلّا مع الرومانسية؛ دونما تقويض لمبدأ: التخلي عن العنوان

---

(1) **إشكالية التلقي والتأويل**: 97.

(2) راجع: 170 ـ 171 من هذا البحث.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 278، وانظر: **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 11، و**علم العنونة**: 80.

في نصوص لاحقة عليها، وتعويضه بالعنوان الفرعي؛ كقصيدة، أو قصائد؛ لتعيين الجنس الأدبي للنص... ويبدو أن العنوان جليّ الارتباط بالثورة الصناعية، وتوسيع السوق، وتبلور حضارة الاستهلاك التي أدت إلى ظهور الصحافة والكتاب»[1].

وربما كان أثر هذا العامل الخارجي في **تطور** عنوان القصيدة عبر مسيرة الشعر العربي الحديث أعمق من أثره في **نشوء** ظاهرة العنونة الشعرية في الأساس، فقد أدى اطلاع الشعراء على نماذج العنونة في الشعر الغربي إلى تغيّر كبير في نظرتهم إلى أساليب العنونة ومضامينها، «ومعنى هذا أن اتساع دائرة التعريب، واتجاهها إلى مضامين أكثر تنوعًا أدى إلى تطور في العنونة: شكلًا ومضمونًا؛ إذْ من حيث الشكل تخلّص العنوان من قيود السجع التي سيطرت على العنوان العربي فترة من الزمن؛ حتى بعد دخول المطبعة العربية في الشرق العربي، وأمّا المضمون فإن التعريب اتجه إلى الأدب العالمي الحديث... وكان لهذا أثره في طبع مضمون العنوان المعرَّب بالطابع الأدبي الخالص الذي يرتبط باتجاهات التطور في الأجناس الأدبية الغربية، والتطور في الفكر الحديث»[2].

ويعطي العقّاد شاهدًا واضحًا على أثر الأدب الغربي في تطور العنوان الشعري في الأدب العربي الحديث؛ حين يترجم في مستهلّ ديوانه: أعاصير مغرب أبياتًا من قصيدة للشاعر الإنجليزي: توماس هاردي، ثم يذكر كيف قادتْه قراءة هذه الأبيات إلى اختيار عنوان ديوانه[3]، وللقارئ أن يقيس على هذا التأثير الإبداعي في صياغة عنوان الديوان التأثير المماثل له ـ وإن لم يُصرَّح به ـ في صياغة عناوين القصائد.

ومن المظاهر الدالة كذلك على أثر هذا العامل في تطور العنوان في

---

(1) **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 107، وانظر: **الخطيئة والتكفير**: 261، **وبناء لغة الشعر**: 193، **وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 34.

(2) **العنوان في الأدب العربي**: 219 ـ 220، وانظر فيه أيضًا: 333 ـ 334، ثم انظر: **في نظرية العنوان**: 153 ـ 154.

(3) انظر: **أعاصير مغرب**: 7، وانظر: **العنوان في الأدب العربي**: 333.

الشعر العربي الحديث: شيوع العنوان المزدوج المكوّن من عنوان رئيس، وعنوان ثانوي شارح في العناوين الشعرية المعاصرة؛ مثل عنوان: من أين أبدأ رحلتي؟ تساؤلات طفل شرّدته الحرب لعبد الرحمن العشماوي[1] وعنوان: ما قالته الأرض.. شيء من كتاب العشق القديم لعبد الله الوشمي[2]، وهو نهج في العنونة لم يكن معهودًا في الأدب العربي القديم، فالعنوان العربي القديم يظلّ مهما طال عنوانًا واحدًا غير متعدِّد، وقد شاعت هذه الطريقة في العنونة في عناوين المؤلّفات والدراسات العلمية بخاصة، وهي من طرق العنونة المألوفة في الآداب الغربية[3].

وقد كان لهذا العامل محاذيره؛ إذْ امتدّ تأثيره إلى طريقة صياغة العنوان الشعري وكيفية بنائه عند بعض شعرائنا، وهو ما قد يُخلّ بصحة سبك العنوان وسلامة تركيبه اللغوي؛ بسبب التأثر غير الواعي وغير المنضبط بتراكيب اللغات الغربية، فينتج من ذلك «عناوين عربية اللسان، أجنبية المبنى»[4]، وقد وصل الأمر عند بعض الشعراء إلى عنونة القصيدة بمصطلح شعري أجنبي خالص؛ كما صنع صلاح عبد الصبور في قصيدته: سوناتا[5]، وبالغ بعض الشعراء في هذه المحاكاة غير المنضبطة؛ حتى كتب عنوان قصيدته بحروف لاتينية؛ كما فعل أحمد زكي أبو شادي في قصيدته التي عنونها بـ: THE SONG OF SONGS[6]، وكما صنعت فاطمة القرني في قصيدتها التي عنونتها بـ: ..LOOK FOOR[7].

(1) انظر: **عندما يعزف الرصاص**: 97.

(2) انظر: **قاب حرفين**: 67.

(3) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 197 ـ 204.

(4) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 36.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 131، والسوناتا: قصيدة ذات بناء خاص في ترتيب القوافي شاعت في عصر النهضة الأوروبية، ومن أشهر ناظميها: دانتي، وشكسبير؛ انظر: **المعجم المفصل في الأدب** 2/ 534.

(6) انظر: **الينبوع**: 46، وقد جعله الشاعر عنوانًا مرادفًا لعنوان القصيدة العربي: أنشودة الأناشيد، وانظر شاهدين آخرين لهذا الأسلوب في العنونة في الديوان نفسه: 87، 89.

(7) انظر: **مطر**: 52، ومعنى العنوان: يبحث عن شيء ما، أو يتطلع إليه.

ثالثًا: تحول الذوق العامّ لمتلقي الشعر بعد انتشار الطباعة وشيوع التعليم

كان للمطبعة أثر حاسم في نشر الكتاب بأعداد كبيرة، وفي سهولة تداول نُسَخه بين أيدي الناس، كما أدى شيوع التعليم في المجتمعات العربية الحديثة إلى زيادة عدد القرّاء، وكلا هذين الأمرين أسهما في تحويل الذوق العامّ للمتلقين من ذوق المستمعين إلى ذوق القارئين، وقد تأثّر الشعر العربي الحديث بهذا التغير في أذواق المتلقين، فقد «كان الشعر العربي يُنظَم ليُنشَد أو يُلقَى، أمّا الشعر الذي يُنظَم اليوم فإنه مادة للقراءة، وللقراءة الصامتة على وجه الخصوص»[1].

ويشير أحمد درويش إلى الأبعاد الفنية الناتجة من هذا التغير في طريقة تلقي الشعر، فيقول: «القصيدة الحديثة تحوّلت إلى قصيدة تُقرأ على انفراد؛ بعد أن كانت تُسمع في جماعة، وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن، وربما دون الأذن، ومن هنا فقد خفتتْ فيها كثير من عناصر الصوت، ونشطتْ كثير من عناصر الخطّ المكتوب»[2]؛ ولهذا أضحى الشاعر الحديث أكثر اهتمامًا بهذه العناصر البصرية المكتوبة التي تواكب تلقّي القرّاء لشعره، ومن أبرز هذه العناصر: عنوان القصيدة الذي يستوقف القارئ بموقعه البصري المتميز.

وقد قرّر عدد من الباحثين والنقاد أن هذا التحول في أذواق المتلقين بعد انتشار الطباعة وشيوع التعليم كان من أهم العوامل التي دفعتْ إلى ظهور عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث، ومن هؤلاء النقاد: محمد عويس الذي يقول: «إن ازدهار الطباعة وانتشار الصحف في المشرق العربي أدى ـ على نحو ما ذكرنا ـ إلى تحول الذوق العام لدى المتلقين؛ ليصبح الأساس فيه ذوق القارئين، لا ذوق المستمعين؛ ومن هنا أصبح إنشاد الشعر في مرتبة متأخرة من مراتب العلاقة بين الشاعر والمتلقين، في

(1) **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**: 29.

(2) **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 132، وانظر: **في نقد الشعر**: 111، **وأدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**: 100.

حين كان الإنشاد في مقدمة هذه المراتب قبل عصر الطباعة، وأصبح لدينا في أدبنا الحديث والمعاصر ما يُسمّى: القصيدة المطبوعة... أي القصيدة التي يقرؤها المتلقي قراءة همسية بينه وبين نفسه، وهذا أدى بدوره إلى توافر عناصر جذب انتباه القارئ إلى النص الشعري المقروء، **وكان العنوان هو أبرز هذه العناصر**»[1].

كما ينص عبد الله الرشيد بوضوح على أن من أسباب ظهور العنوان في الشعر العربي الحديث: «تحوّل المتلقي من مستمع في محفِل إلى قارئ في مكتبة»[2]، والأمر نفسه تجده عند غيره من الباحثين والنقّاد[3].

والملحظ الذي يحسن تسجيله هنا بشأن هذا العامل من عوامل ظهور عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث هو: أن ما يشير إليه هؤلاء الباحثون والنقاد من تحول المتلقي العربي من ذوق السامع إلى ذوق القارئ لم يكن تحولًا مفاجئًا، ومرتبطًا بالعصر الحديث فحسب؛ بما اشتمل عليه من انتشار الطباعة والتعليم، بل إنه كان أقرب إلى الانتقال المتدرج عبر عصور الأدب العربي جميعًا؛ بدءًا بالعصر الجاهلي الذي كان ذوق السامع فيه مسيطرًا على المتلقين؛ بسبب شيوع الأمّية، ومرورًا بما أعقبه من عصور شهدتْ انتشار التدوين، وإعلاء شأن القراءة، فلم يكن تلقّي الشعر؛ حتى في العصور القديمة كالعصر العباسي مثلًا مقتصرًا على السماع فقط، بل كان الشعر يُنسخ في الدواوين، ويُقرَأ منها؛ كما يُستمع إليه في المحافل أيضًا. ومن هنا فإن الظنّ بأن ذوق المتلقين قبل عصر الطباعة كان ذوق السامعين فقط ينطوي على تعجل في النظر.

كما أن المتلقي المعاصر لم يتحول كليًا إلى ذوق القارئ، فما يزال

---

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 278، وانظر فيه أيضًا: 275، 339، ثم انظر كذلك: **علم العنونة دراسة تطبيقية**: 80.

(2) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 11.

(3) انظر: **شعر محمد الفهد العيسى**: 242، وفي **نظرية العنوان**: 25 ـ 34، 150 ـ 153.

للشعر محافله التي يحضرها من يحب الإصغاء إليه؛ بذوق المستمع، لا القارئ؛ ولا سيما مع انتشار وسائل الإعلام المسموعة والمرئية التي توصل صوت الشاعر إلى أعداد كبيرة من الناس، وهذا يعني أن العصر الحديث قد جمع بين الذوقين: ذوق المستمع، وذوق القارئ، ولم يقتصر على أحدهما دون الآخر[1]، وقد تتبع الناقد حاتم الصكر ظواهر فنية كثيرة عند شعراء الحداثة المعاصرين تؤكد حرصهم على القِيَم الإيقاعية المرتبطة بالإنشاد والمشافهة[2]، ومن هذا كلّه يتبيّن أن أثر هذا العامل في ظهور عنوان القصيدة نسبي وغير حاسم.

أمَّا أثر هذا العامل في تطور عنوان القصيدة فهو واضح للعيان، ومن شواهد هذا الأثر: شيوع التعبيرات المرتبطة بالقراءة والكتابة في عناوين القصائد المعاصرة؛ مثل: من مذكّرات المتنبي، و: صفحات من كتاب الصيف والشتاء لأمل دنقل[3]، و: تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي لعلي العلاق[4]، و: صفحة من دفتر الوجد لسعد الحميدين[5].

رابعًا: اتجاه القصيدة الحديثة نحو وحدة الموضوع

يرى بعض النقاد أن ابتعاد القصيدة العربية الحديثة عن حشد الموضوعات والأغراض الشعرية داخلها، واقتصارها في الغالب على تناول موضوع واحد سهّل على الشاعر المعاصر اختيار عنوان جامع لها؛ وقد حدث ذلك بسبب رواج التنظير النقدي لفكرة: الوحدة الموضوعية للقصيدة، أو الوحدة العضوية لها في بدايات القرن العشرين الميلادي، وهو ما جعل الشعراء ينظرون إلى القصيدة نظرة كلية، ومن هنا أضحى العنوان لديهم تلخيصًا مركّزًا لفكرة القصيدة، أو للمعنى الشامل الذي يكتنفها، وفي هذا يقول محمد عويس: «وحين أخذت القصيدة في العصر

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 283 ـ 284.
(2) انظر: **ما لا تؤديه الصفة**: 53 ـ 66.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 185، 207.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 356.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 107.

الحديث الاتجاه إلى وحدة الموضوع؛ كان الاتجاه إلى عنونتها عنوانًا مباشرًا اتجاهًا طبيعيًا»[1].

ولتأكيد هذه الفكرة يربط عويس في موضع آخر وجود العنوان في الشعر العربي قديمًا وحديثًا بمدى تحقق الوحدة الموضوعية أو العضوية في القصيدة، فيقول: «إذا كان تعدّد الموضوعات في القصيدة العربية قبل العصر الحديث من وراء اختفاء الحاجة إلى عنونتها؛ لصعوبة وضع العنوان المناسب مع تعدد الموضوعات؛ فإن اتجاه القصيدة العربية بعد العصر الحديث إلى الوحدة العضوية كان من دوافع عنونتها، وسهولة اتخاذ العنوان المناسب لها»[2].

وتبعه في إيراد هذا التعليل عدد من الباحثين اللاحقين، ورأوا أن اتجاه القصيدة الحديثة نحو وحدة الموضوع كان أحد العوامل المؤثّرة في ظهور عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث[3].

وسبق في آخر المبحث الثالث من الفصل السابق[4] عرض الجزء الأول من هذا التعليل، والردّ عليه، وهو الجزء المتعلق بسبب غياب العنوان المباشر عن القصيدة العربية القديمة، أمّا الجزء الآخر من هذا التعليل الذي يربط ظهور العنوان في القصيدة العربية الحديثة باتجاهها إلى الوحدة الموضوعية؛ فإن الردّ عليه هنا قريب من الردّ هناك، وهو أن العلاقة بين هاتين الظاهرتين: عنوان القصيدة، ووحدتها الموضوعية علاقة ضعيفة؛ ذلك لأن ظهور عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث على يد روّاد العنونة من شعراء مدرسة الإحياء كان أسبق زمنًا من المرحلة اللاحقة التي شاع فيها الحديث عن مفهوم الوحدة الموضوعية بأقلام شعراء مدرسة

---

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 51.

(2) المصدر السابق: 279.

(3) انظر: **عبد الله بن إدريس شاعرًا وناقدًا**: 259، **ومدخل إلى دراسة العنوان في الشعر** السعودي: 12، **وشعر محمد الفهد العيسى**: 242، **والعنوان في النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية**: 17، **وعلم العنونة دراسة تطبيقية**: 80.

(4) راجع: 134 ـ 135 من هذا البحث.

الديوان ومُشايعيهم، ولا يمكن أن تتقدم النتيجة على السبب؛ وبهذا يمكن أن نعدّ هذا العامل الذي يذكره الباحثون ضمن عوامل ظهور عنوان القصيدة الحديثة عاملًا هامشيًا وغير مؤثّر.

خامسًا: الرافد التراثي

مع أهمية هذا العامل وأثره الكبير في عنوان القصيدة المعاصر، فقد جعلتُ ترتيبه متأخرًا هنا؛ لأنه لم يكن من العوامل المباشرة المرتبطة بما استجدّ من ظواهر أدبية أو حضارية في العصر الحديث؛ كما هو الحال في العوامل السابقة، بل هو أقرب إلى أن يكون عاملًا غير مباشر أدى إلى تعزيز ظاهرة العنونة الشعرية، ومدِّها بالروافد التراثية التي تدعم هذه الظاهرة، وترسِّخ جذورها، وتُنمّيها.

وتقدّم في التمهيد الحديث عن أهمية العنوان في التراث العربي، وعند علمائنا الأقدمين[1]، وما يعنينا في هذا المبحث هو أثر هذه المنزلة الكبيرة للعنوان في تراثنا في دفع الشعراء المعاصرين إلى مزيد من الاهتمام بعنوان القصيدة، وتأثرهم في هذا المجال ببعض خصائص العنونة وضوابطها في هذا التراث.

ومن ذلك: عناية الشعراء المعاصرين بتخيّر العنوان الذي يجذب المتلقي، ويُغريه بقراءة القصيدة؛ تشوقًا وافتتانًا، فإنك واجدٌ جذور هذه العناية في حرص المدوّنين العرب قديمًا على اختيار العنوانات المؤثرة في القارئ، والمحببة له؛ لدفعه إلى القراءة، وإغرائه بما وراء العنوان، وتعثر عند القاضي التنوخي على نص صريح يوضّح هذا الغرض من العنونة، ففي مقدمة كتابه: الفرج بعد الشدة يعرض سبب اختياره هذا العنوان له، فيقول: «ولقّبتُه بكتاب الفرج بعد الشدّة؛ تيمّنًا لقارئه بهذا الفال[2]، وليستسعد في ابتدائه بهذا المقال»[3].

---

(1) راجع: 34 ـ 39 من هذا البحث.

(2) أي: الفأل، وسهّل الهمز؛ ليتوافق السجع.

(3) **كتاب الفرج بعد الشدة** 1/ 54.

وانتقاء الشاعر المعاصر العنوان المناسب لغرض قصيدته، والمعبّر عن موضوعها يكاد يكون صدى لوصايا أدباء العربية القدامى في عنونة الرسائل الأدبية، ومنهم: محمد الحميدي الذي يقول: «وليحرُزْ[1] أن يكون تصدير كلّ غرض إلّا من نوعه، ومقدمة كلّ مقصد إلّا من جنسه؛ لتدلّ الأوائل على الأواخر، وتنتظم المبادئ بالثواني، وليهتبلْ[2] بذلك؛ **حتى في العنوان**؛ فإن ذلك على المراد أدلّ، وفي الصناعة أكمل»[3].

وتُظهر بعض عناوين القصائد في الشعر العربي الحديث تأثر الشعراء المعاصرين بجذور العنونة في الأدب العربي القديم، فأحمد شوقي يُعنون قصيدتين له بـ :الهمزية النبوية، ونهج البردة[4]؛ في احتذاء واضح لاسمي قصيدتي البوصيري: الهمزية، والبردة[5].

كما تشيع عند شعراء الإحياء بعامة وبعض الشعراء اللاحقين عناوين المناسبات، وهي تذكّرنا بظاهرة: مناسبات القصائد التي تُعدّ أحد جذور العنونة في التراث العربي؛ كما سبق بيانه في المبحث الثاني من الفصل السابق[6]، ومن هذه العناوين عند حافظ إبراهيم: تهنئة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده بمنصب الإفتاء، تهنئة المغفور له السلطان حسين كامل بالسلطنة[7]، وعند خليل مطران: تحية لشوقي وقد عاد من منفاه بالأندلس، تهنئة بشفاء حضرة صاحب السمو السلطاني[8]، وعند إبراهيم ناجي: هجاء أعمى بغيض[9]، وفي احتذاء مقصود لهذا الجذر التراثي؛ بهدف إثارة

(1) يحرز: يتوقى ويمتنع؛ انظر: (مادة: ح ر ز) في **لسان العرب** 5/ 333.
(2) يهتبل: يغتنم؛ انظر: (مادة: هـ ب ل) في **لسان العرب** 11/ 687.
(3) **تسهيل السبيل إلى تعلّم الترسيل**: 18، وانظر أيضًا: **أدب الكتّاب**: 144 ـ 146، ومواد البيان: 496 ـ 499، **وإحكام صنعة الكلام**: 53 ـ 54، **وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 32، 39.
(4) انظر: **الشوقيات** 1/ 34، 190.
(5) راجع: 67 ـ 68 من هذا البحث.
(6) راجع: 93 من هذا البحث.
(7) انظر: **ديوانه**: 4، 67.
(8) انظر: **ديوانه** 2/ 279، 4/ 67.
(9) انظر: **ديوانه**: 67.

الغرابة والمفارقة في المعنى يُعنون صلاح عبد الصبور إحدى قصائده بهذا العنوان: وقال في الفخر[1].

كما قدّمت أسماء القرآن الكريم وسُوَره؛ بما تشتمل عليه من بلاغة وإعجاز في أُسُس التسمية وعلاقاتها المتنوّعة خير زاد للشاعر العربي المعاصر في عنونة قصائده، وفي التقاط الملمح الأنسب في القصيدة؛ ليكون عنوانًا لها، وقد بيّن ابن الزبير الثقفي بعض أُسُس التسمية لسُوَر القرآن الكريم؛ رابطًا بينها وبين ما جرتْ عليه العرب من أعراف ورسوم في هذا السبيل، فقال: «والعرب تُراعي في الكثير من المسمَّيات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في المسمَّى؛ من خلق، أو صفة تخصّه، أو تكون فيه أحكم، أو أكثر، أو أسبق لإدراك الرائي للمسمَّى، ويُسمّون الجملة من الكلام، والقصيدة الطويلة من الشعر بما هو أشهر فيها، أو بمطلعها؛ إلى أشباه هذا، وعلى ذلك جرتْ أسماء سُوَر الكتاب العزيز؛ كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم؛ لغريب قصة البقرة المذكورة فيها، وعجيب الحكمة في أمرها، وتسمية سورة الأعراف بالأعراف لمّا لم يرِدْ ذكر الأعراف في غيرها، وتسمية سورة النساء بهذا الاسم؛ لِما تردّد فيها، وكثُر من أحكام النساء»[2].

ويعضد البقاعي هذا التوجّه إلى الربط بين اسم السورة ومضمونها العام، فيعرض قانونه الكلّي في هذه المسألة، وهو «أن اسم كلّ سورة مترجِمٌ عن مقصودها؛ لأن اسم كلّ شيء تظهر المناسبة بينه وبين مسمّاه، عنوانه[3] الدالّ إجمالًا على تفصيل ما فيه»[4].

وقد كان لهذا كله أثره الكبير في الشعر المعاصر الذي اتجه نحو استكشاف الآفاق الواسعة التي تتجلى في أسلوب القرآن المعجِز في تسمية

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 373.

(2) **مِلاك التأويل** 1/ 174 ـ 175، وانظر: **العنوان في الأدب العربي**: 84 ـ 90، **والوحدة السياقية للسورة**: 119 ـ 121.

(3) كذا في الأصل، ولعل هنالك سقطًا، وتقديره: (فهو) عنوانه الدالّ...

(4) **نظم الدرر** 1/ 12، وانظر كتابه الآخر: **مصاعد النظر** 1/ 149، 209، ثم انظر **الوحدة السياقية للسورة**: 137 ـ 142.

السُّوَر، والعلاقات المتنوّعة والوثيقة التي تربط بين أسماء السُّوَر ومقاصدها الكبرى، وأدى هذا إلى تعزيز مكانة العنوان في القصيدة المعاصرة، وإلى شحذ الشعراء للتجديد في طرق استنباط العنوان من القصيدة، وإلى ارتياد مجالات أرحب فيه، وبوسائل أعمق وأكثر تأصيلًا[1]، وسيأتي بإذن الله تفصيل الحديث عن أنواع العلاقات التي تربط العنوان بالقصيدة المعاصرة في المبحث الثالث من الفصل الخامس[2].

كما اتجه بعض الشعراء إلى الاستمداد المباشر من القرآن الكريم في عنونة قصيدته؛ من خلال اقتباس آية قرآنية أو جزء منها في عنوان القصيدة، ومن شواهد ذلك: عنوان قصيدة السياب: إرَم ذات العماد[3] المقتبس من الآية الكريمة: ﴿إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ﴾ [الفجر: 7]، وعنوان قصيدة محيي الدين عطية: فاستبقوا الخيرات[4] المقتبس من الآية الكريمة: ﴿وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا فَٱسْتَبِقُوا۟ ٱلْخَيْرَٰتِ أَيْنَ مَا تَكُونُوا۟ يَأْتِ بِكُمُ ٱللَّهُ جَمِيعًا إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ﴾ [البقرة: 148].

وهكذا يتبين الأثر العميق لهذا العامل التراثي في تعزيز ظاهرة عنونة القصائد في الشعر العربي المعاصر، وفي ترسيخ جذورها، وتأصيل إبداعها، وهو بهذا يمدّ هذه الظاهرة الشعرية المعاصرة بقدر مهم من التوازن الفني والموضوعي المطلوب في مقابل الأثر الذي يُحدثه الاستمداد غير المنضبط أحيانًا من أساليب العنونة في الأدب الغربي المعاصر، «فالعنوان كالنص وليد رافدين: رافد تراثي، ورافد وافد، وهو كالنص طافح بالصراع القائم بينهما»[5].

هذه هي أبرز العوامل التي أدّت إلى ظهور عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث، **وهناك عوامل أخرى أقل أهمية** أشار إليها بعض

---

(1) انظر: **في نظرية العنوان**: 492، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 382.

(2) راجع: 609 ـ 618 من هذا البحث.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 349.

(4) انظر: **لكنكم تستعجلون**: 29.

(5) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 37، وانظر فيه أيضًا: 36.

الباحثين، ومنها: اشتداد المنافسة بين الأجناس الأدبية المتنوعة في العصر الحديث؛ لتصدُّر المشهد الأدبي، وهو ما دفع بعض الشعراء إلى منافسة الروائيين والمسرحيين في التجديد، واقتناص الأساليب الفنية الحديثة؛ للاستحواذ على عدد أكبر من القرّاء والمتابعين، والحفاظ على المكانة العالية للشعر في نفوسهم، وكان العنوان أحد هذه الأساليب الجديدة[1].

ومنها: العامل الذاتي لدى بعض الشعراء الذي يجعلهم أميل إلى تنظيم الشعر وتقنينه، وعنوان القصيدة هو أحد مظاهر هذا التنظيم الذي يصبون إليه[2].

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 282 ـ 283، و**علم العنونة**: 81.
(2) انظر: **علم العنونة**: 81.

المبحث الثاني

بدايات عنونة القصائد وروّاد العنونة

استمرت القصيدة العربية عبر عصور الأدب العربي المتعاقبة خالية من العنوان المباشر، وحين أطلّ العصر الحديث مضى الروّاد الأوائل للشعر العربي الحديث على هذا التقليد القديم دون تغيير، وهو ما تراه في بواكير النتاج الشعري لمدرسة الإحياء في عصر النهضة أوائل القرن الرابع عشر الهجري وأواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وحين تتصفح ديوان رائد هذه المدرسة: محمود سامي البارودي ستجده لا يختلف في تقديم قصائده عن النهج المعتاد في الدواوين العربية القديمة، فجميع قصائده خالية من العنوان، وهو يكتفي للتعريف بها والتمهيد لها بذكر المناسبة التي قيلت فيها، أو من أجلها، أو بذكر الغرض الشعري الذي تتضمنه؛ كما هو الشأن في دواوين الشعراء القدامى، ومن شواهد هذا التقديم المكتفي بذكر مناسبة القصيدة أو غرضها في ديوانه: «قال في النسيب... وقال يمدح الخديو[1] عباس... وقال يصف أيام الخريف... وقال على وزن مخترع... وقال يذمّ رجلًا... وقال في الزهد... قال يصف روضة المقياس»[2].

والأمر نفسه يتكرر في ديوان رائد الإحياء والشعر الحديث في نجد والجزيرة العربية: الشاعر محمد بن عثيمين الذي كان معاصرًا للبارودي، ومضارعًا له في نهجه الشعري، فالشاعر لم يكن يُعنْون قصائده، بل كان

(1) الخِديِو: لفظ فارسي يعني: الأمير، وهو لقب منحته السلطنة العثمانية لولاة مصر المنحدرين من سلالة محمد علي باشا بخاصة، وقد يزاد عليه الياء، فيُقال: الخديوي؛ انظر: **تاريخ الدولة العلية العثمانية**: 19، **ومعجم المصطلحات والألقاب التاريخية**: 159 ـ 160.

(2) **ديوان البارودي** 1/ 65، 69، 75، 169، 292، 295، 2/ 163.

يكتفي بتقديم نثري لها أشبه ما يكون بالخطبة الموجزة التي يبيّن فيها مناسبة القصيدة وظروفها التاريخية[1]، أمّا العناوين التي يصادفها قارئ الديوان بين يدي كلّ قصيدة؛ فهي من صنع جامع الديوان كما صرّح بذلك في تقديمه له؛ مبيّنًا أنه يستمدّ عنوان القصيدة من الكلمات الأولى في مطلعها[2].

بدايات عنونة القصائد في الشعر العربي الحديث وأبرز روّادها

انبثقت هذه البدايات مع بروز أحمد شوقي ومعاصريه من شعراء مدرسة الإحياء المتأثرين بشعر البارودي؛ كحافظ إبراهيم، ومصطفى صادق الرافعي، ومعروف الرصافي، في الفترة الممتدة بين أوائل القرن الرابع عشر الهجري وأواسطه، الموافقة للثلث الأول من القرن العشرين الميلادي، فمع هؤلاء الشعراء، وبين يدي قصائدهم سيظهر عنوان القصيدة المباشر لأول مرة في الشعر العربي، ويصعب التحديد الحاسم لأول الشعراء سبقًا إلى عنونة القصيدة في الأدب العربي الحديث؛ «إذْ لا يوجد تحت أيدينا النصوص الأصلية لأوائل الدواوين التي واكبتْ بدايات المطبعة في المشرق العربي»[3].

غير أن الباحث عبد الرحمن السماعيل مال إلى التحديد والتعيين في هذه المسألة؛ إذْ جزم بأن أول من عنون القصيدة في الأدب العربي الحديث هو أحمد شوقي؛ بأثر من إقامته في فرنسا، واطلاعه على الأدب الغربي، وفي تقرير هذا يقول: «ولكنّ الشيء الذي برز في شعر شوقي، ولم يعرفه الشعر العربي قبله هو عنوان القصيدة، ويبدو أن ذلك كان أثرًا من آثار دراسته في الغرب... وعلى الرغم من أنه وافد جديد استورده شوقي معه من الغرب؛ إلّا أن أحدًا من المحافظين لم يعترض عليه؛ لحاجة القصيدة العربية التي ظلّتْ دون هوية إلى ما يميزها عن غيرها من

(1) انظر: **العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين**: 29، 38، 113، 142، 191، 235، 267، 308، 437، 510.

(2) انظر: المصدر السابق: 22.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 283، وانظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 105، 106.

قصائد الشاعر، وقصائد غيره»[1]. ثم يقول في عبارة حاسمة وقاطعة: «وشوقي في رأينا هو أول من أعطى القصيدة هوية محددة بعنوان ثابت في العصر الحديث»[2].

ولم يورد الباحث الكريم أي شواهد أو أدلة توثّق هذه الأولية لأحمد شوقي في عنونة القصيدة، وقد تقدّم قبل سطور قليلة رأي محمد غويس في صعوبة الوصول إلى هذه الوثائق والنصوص الأصلية للقصائد والدواوين المنشورة لشعراء ذلك العهد الذي شهد ظهور العنوان الشعري لأول مرة، كما أن الجزم أيضًا بأن عنونة القصيدة في الشعر العربي الحديث قد جاءت نتيجة لعامل وحيد، وهو تأثير الأدب الغربي الذي اطلع أحمد شوقي على نماذجه الشعرية في فرنسا يحتاج كذلك إلى المراجعة والتدقيق، وقد تقدمت مناقشة هذه الفكرة بالتفصيل في المبحث الأول من هذا الفصل عند الحديث عن عوامل ظهور عنوان القصيدة[3].

غير أنه لا بأس هنا من الاستشهاد بكلام أحمد شوقي نفسه الذي يُبيّن فيه سبب عنونته ديوانه باسم: الشوقيات، وهو ما يُظهر أن بروز فكرة العنونة الشعرية في الشعر العربي الحديث إنما يعود إلى عوامل متعددة، وليس إلى عامل وحيد، فقد أشار شوقي في مقدمته للطبعة القديمة لديوانه أنه التقى في باريس الأمير شكيب أرسلان، «فانعقدتْ بيننا الأُلفة بلا كُلْفة، وكنتُ في أول عهدي بنظم القصائد الكُبَر، وكان الأمير يقرأ ما يرِد عليه منها منشورًا في صحف مصر، فتمنّى أن تكون لي يومًا ما مجموعة، ثم تمنّى عليّ إذا هي ظهرتْ أن **أسمّيها: الشوقيات. . .هذا أصل التسمية**؛ سبقتْ به إشارة لا تُخالَف، ودفعتْ إليه طاعة واجبة»[4].

والمقصود أن التعيين الحاسم للأولية في موضوع عنونة القصيدة

(1) **العنوان في القصيدة العربية**: 49.

(2) المصدر السابق: 57، وانظر مثل هذا الرأي؛ لكن في عبارة أقل جزمًا: في **نقد الشعر الكلمة والمجهر**: 112.

(3) راجع: 145 ـ 147 من هذا البحث.

(4) مقدمات أعمال: 272، ومقدمة شوقي المختفية: 26.

مطلب بعيد المنال؛ وبخاصة أنه لم يصلنا أن أحد الشعراء في ذلك العهد قد ادّعى هذه الأولية لنفسه، أو عزاها إلى غيره من الشعراء.

كما أن أثر الصحافة في عنونة القصائد المنشورة فيها لشعراء تلك المرحلة يجعل مسألة الأولية متعلّقة بمجمل الظروف والعوامل التي واكبتْ تلك الفترة الزمنية التي ظهر فيها عنوان القصيدة؛ أكثر من تعلّقها بشاعر معيّن، أو شعراء محددين، فقد كان الشعراء في بدايات ذلك العهد الذي شهد عنونة القصائد ينساقون مع ذوق العصر الحديث، وتقاليد النشر الصحفي؛ دون أن تكون المسألة عندهم قائمة على تجديد مقصود وريادة متعمّدة؛ والدليل على ذلك أن دواوين هؤلاء الشعراء قد جمعت في طياتها بين القصائد المعنْونة، وغير المعنْونة، وهذا يعني أنهم لم يصدروا عن التزام فني مطّرد بهذه الظاهرة الجديدة، بل مزجوا في تلقائية واضحة بين عنونة القصيدة وإغفالها دون عنوان.

ففي ديوان أحمد شوقي تجد الكثير من القصائد المعنْونة، وإلى جانبها قصائد أخرى خالية من العنوان، ومكتفية بذكر المناسبة على طريقة الشعراء القدامى[1]، أمّا باب النسيب في الديوان فقد خلتْ قصائده جميعها من العنوان؛ ما عدا القصيدة الأولى منه[2]، ولعلّ هذا المزج بين العنونة وإغفالها هو ما جعل الأديب محمد حسين هيكل يجمع في تقديمه للديوان بين الإشارة إلى بعض قصائد شوقي بعنوانها، والإشارة إلى بعضها بمطلعها[3]، بل إن الشاعر نفسه في مقدمته للطبعة القديمة من ديوانه كان يُشير إلى بعض قصائده بمطلعها، وليس بعنوانها[4]، وهذا يؤكّد أن عنونة القصيدة لم تتحول عند شوقي إلى التزام فني مطّرِد.

ولم يُشر هيكل في تقديمه للديوان إلى مسألة عنونة القصائد، وإلى النهج الذي اتبعه فيها، وهو ما يجعلنا غير متأكدين من نصيب الشاعر من

(1) انظر: **الشوقيات** 2/ 36، 83، 84، 111، 166، 188، 190.

(2) انظر: المصدر السابق 2/ 112 ـ 116.

(3) انظر: **الشوقيات** 1/ 9، 10، 13.

(4) انظر: مقدمات أعمال: 269، 270، ومقدمة شوقي المختفية: 22، 24.

هذه العنوانات الموضوعة على كثير من قصائد الديوان؛ وأيّها كان من صنعه، أو من صنع الشارح، أو من صنع الصحف التي نشرتْ بعض هذه القصائد قبل جمعها في الديوان، وقد أدّى هذا الإبهام إلى أن يجتهد بعض الباحثين اللاحقين في تلمّس بعض الدلائل غير الحاسمة على واضعي هذه العنوانات؛ من خلال طريقة صياغة هذه العنوانات نفسها، أو عبر أسلوب هيكل في الإشارة إلى بعض القصائد في تقديمه للديوان[1].

ومثل هذه الحيرة في تمييز واضع عنوانات القصائد تصادفنا كذلك في ديوان حافظ إبراهيم، وكما يقول محمد عويس عنه فإننا «لا ندري ما إذا كان عنوان المناسبة من صنع الشارحين، أم من صنع الصحيفة، أم أنه من صنع الشاعر... ولا ندري على وجه التحقيق مَن وضع عنوانات قصائد الشاعر ومقطّعاته»[2].

وكما هو الحال في ديوان أحمد شوقي مزج ديوان حافظ إبراهيم كذلك بين عنونة القصيدة وإغفالها، فاشتمل على عدد كبير من القصائد الخالية من العنوان، والمكتفية بالعبارات التمهيدية المعتادة في الدواوين القديمة؛ من مثل: قال يمدح، أو يُهنّئ، أو يودّع، أو يُعاتب، أو يرثي[3].

أمّا مصطفى صادق الرافعي فقد صدر ديوانه في ثلاثة أجزاء متلاحقة في مستهل القرن العشرين الميلادي[4]، وجاء إسهام هذا الديوان في ظاهرة العنونة ضعيفًا؛ إذْ وردتْ معظم قصائده غُفلًا من العنوان، وماضيةً على النهج القديم في التمهيد للقصيدة؛ من خلال ذكر غرضها، أو مناسبتها[5]، ثم أصدر الرافعي بعد ذلك ديوانًا لاحقًا أطلق عليه اسمًا خاصًا، وهو:

---

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 290 ـ 295، 301 ـ 302.

(2) المصدر السابق: 285، 287.

(3) **ديوان حافظ إبراهيم** 1/ 5، 13، 23، 26، 31، 56، 110، 203، 221، 237، 239، 241، 243، 246 ـ 248، 318، 2/ 121، 122، 124، 135، 238، 243.

(4) انظر: **ديوان الرافعي** 1/ 13.

(5) انظر: المصدر السابق 1/ 14، 24 ـ 143، 2/ 24 ـ 37، 53 ـ 119، 3/ 15 ـ 42، 49 ـ 56، 66 ـ 78، 83 ـ 148.

ديوان النظرات، وتجلى فيه التغير الكبير الذي طرأ على الشاعر في هذه المسألة؛ إذْ بدا فيه اهتمامه الملحوظ بعنونة جميع قصائد الديوان؛ ما عدا قصائد قليلة جدًا فيه[1].

وقد تميز الرافعي عن شوقي وحافظ بأنه يعطي الباحث ما يشبه اليقين بأن الشاعر هو واضع عناوين القصائد المعنْونة في ديوانيه؛ إذْ أشرف بنفسه على طبعهما، وصدّر كل جزء في الديوان الأول بمقدمة حرّر فيها نظراته النقدية إلى الشعر، وكذلك صنع في ديوان النظرات، هذا بالإضافة إلى أن صياغة العنوانات في الديوانين قريبة من طريقة الرافعي في صياغة العنوانات في كتبه النثرية المعروفة؛ بما تمتاز به من مثالية واضحة، وميلٍ للتعبيرات الوجدانية، واقتناصٍ للتناقضات والمفارقات، ومن شواهد هذه العنوانات في ديوانه الأول: الكمال في التربية، العلم والعمل، اللغة العربية والشرق، الفقر والغنى، ربّة الحسن والقلم، الحسناء والمِرآة، الرجل عندنا والمرأة عندهم، قلب المرأة، أحلام وهيبة، القمر، مهاجرة النجوم[2]. ومن شواهدها في ديوان النظرات: صوت الحياة، قيمة الذمة وخيانة الوطن، الدمع، فلسفة العذاب، دموع الحبيبة[3].

وقد رأى المستشرق موريه أن انعطاف الرافعي نحو التجديد، واتجاهه إلى عنونة معظم قصائده في ديوانه الأخير: النظرات إنما كان بأثر من آراء الكاتب يعقوب صرّوف ذي الثقافة الغربية[4]، وهو تفسير أحادي لا ينظر إلى روح ذلك العصر، وإلى العوامل الأخرى المتضافرة التي دفعت الشعراء إلى المشاركة في تعزيز هذه الظاهرة الشعرية.

ويبقى من الشعراء الروّاد الذين مزجوا بين عنونة القصيدة وإغفالها: الشاعر العراقي معروف الرصافي، وقد امتاز عن الشعراء الثلاثة السابقين

(1) انظر: **ديوان النظرات**: 33، 77، 100، 123.

(2) انظر: **ديوان الرافعي** على التوالي 1/ 17، 22، 2/ 14، 17، 38، 40، 45، 3/ 56، 61، 64، 99.

(3) انظر: **ديوان النظرات** على التوالي: 35، 41، 55، 78، 124.

(4) انظر: **الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**: 86 ـ 87.

بأن جلّ قصائده معنْونة؛ إذْ لم يتضمن ديوانه سوى قصائد قليلة غير معنونة[1]، كما اشتمل ديوانه على إشارتين واضحتين من مقدِّم الديوان وشارحه تُظهران أن الشاعر هو الذي يضع عنوانات قصائده[2].

وبدءًا من شاعر القُطرين: خليل مطران أضحت عنونة القصيدة التزامًا فنيًا مطّرِدًا في جميع قصائد الديوان، كما أصبح عنوان القصيدة عنده جزءًا من الرسالة الشعرية التي يحرص على إيصالها إلى القرّاء، فهو منذ القصيدة الأولى في الديوان يقف متمهّلًا عند عنوانها؛ ليفسِّر للقرّاء معناه، ودلالة الأرقام التاريخية فيه[3]، كما يغيّر عنوان قصيدة أخرى له؛ نزولًا عند رغبة القرّاء الذين لم يرتضوا عنوانها الأصلي الذي نُشِرت به سابقًا[4]، وهذا يعني أن العنوان صار له منزلة خاصة عند خليل مطران تجعله من أبرز الاهتمامات المواكبة للإبداع الشعري، وربما كان لهذا الاحتفاء الكبير بالعنوان عنده صدى عند معاصريه من الشعراء، وكما يقول أحمد درويش: «لعلّ مطران كان من أوائل من أشاع تقليد اختيار عنوان مستقل للقصيدة، وهو التقليد الذي أصبح الآن ركنًا أساسيًا من أركان القصيدة»[5].

ومع أن الشاعر كان معاصرًا لشوقي وحافظ؛ فقد تضافرت عنده **ثلاثة عوامل** هيّأته ليكون أول الشعراء الملتزمين فنيًا بعنونة القصيدة، **وأول** هذه العوامل: تأخر وفاته عن شوقي وحافظ بما يُقارب العقدين من الزمان؛ مما مكّنه من استيعاب ظاهرة العنونة بعد أن ترسّختْ نماذجها في الشعر العربي الحديث، **ثم** إشرافه بنفسه على الطبعة الأخيرة لديوانه التي تمّت قبيل وفاته؛ كما يشي بذلك التاريخ الذي ذيّل به مقدمته للطبعة الثانية من الديوان، وهو: أول مارس سنة 1949م[6] ثم ميله المعروف إلى التجديد في الشعر ومواكبة العصر، وهو ما جعله ينظر إلى القصيدة نظرة

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 282، 2/ 534، 539، 540، 543، 545، 546.
(2) انظر: المصدر السابق 1/ ي، 2/ 405.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 15، وانظر فيه أيضًا 3/ 50.
(4) انظر: المصدر السابق 2/ 17.
(5) **متعة تذوق الشعر**: 120.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 11.

كلية تحرص على وحدة بنائها واتساقها؛ كما صرّح بذلك في مقدمة ديوانه[1]، والعنوان هو أحد المظاهر التي تعبِّر عن وحدة القصيدة وتناسقها.

وآخر هذه الكوكبة المتقدِّمة من روّاد الشعر العربي الحديث: الشاعر اللبناني الأخطل الصغير، وقد التزم ـ مثل خليل مطران ـ بعنونة قصائده جميعها، كما امتازت عنوانات قصائده بنضجها الفني في التعبير والتصوير؛ قياسًا بعصره، وشعراء مرحلته؛ مثل عنواناته: شاعر الأطيار، الإناء المكسور، المهاجر، مصرع النسر، الرمَق الأخير، غصّة السراب، صفحة بيضاء[2]. وربما يعود تميزه النسبي في العنْونة إلى عمله الممتد في الصحافة، فقد «استمرّ يعمل في الصحافة طول حياته»[3]؛ كما يقول الزركلي، ولا تخفى أهمية العنوان والتفنّن في صياغته عند العاملين في هذا الحقل، كما كان لتأخر وفاته أثرٌ إضافي في تميزه هذا بين شعراء مرحلته، وفي استيعابه للقِيَم الفنية والتعبيرية المستجِدّة لعنوان القصيدة.

وهكذا تتضح لنا بدايات عنونة القصائد في الشعر العربي الحديث، وإسهامات روّادها الأوائل من شعراء المدرسة الإحيائية، ويمكن تلخيص ما تقدّم عرضه في هذا المجال بالقول: إن هناك **ثلاثة أطوار** مرّ بها عنوان القصيدة عند شعراء هذه المدرسة التي افتُتِح بها العصر الحديث للشعر العربي، **فالطور الأول**: هو الطور الذي شهِد إهمالًا تامًا لعنوان القصيدة، واستمرارًا للتقليد الأدبي المعروف في التمهيد للقصيدة من خلال مناسبتها أو غرضها، وقد تبدّى هذا واضحًا في ديواني: محمود سامي البارودي، ومحمد بن عثيمين. **والطور الثاني**: هو الطور الذي مزج شعراؤه بين عنونة القصيدة وإغفالها، وظهر هذا في دواوين: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومصطفى صادق الرافعي، ومعروف الرصافي. **والطور الثالث**: هو الطور الذي تحولت فيه هذه الظاهرة الشعرية إلى عُرف أدبي والتزام فني عند الشاعر، وهو ما لمسناه في ديواني: خليل مطران، والأخطل الصغير؛

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 9 ـ 10.

(2) انظر: **ديوانه** على التوالي: 26، 53، 140، 158، 243، 296، 307.

(3) **الأعلام** 2/ 53، وانظر: **تاريخ الشعر العربي الحديث**: 368.

حيث اطّردتْ فيهما العنونة، فعُنونتْ قصائدهما بأجمعها، وهو ما أصبح سِمة شائعة في الدواوين الشعرية حتى وقتنا هذا.

والحديث عن هذه الأطوار المتعاقبة في عنونة القصيدة لا يعني الفصل الحادّ بينها، بل هي أطوار متداخلة، وذات تأثير متبادل فيما بينها. كما أن هؤلاء الشعراء الروّاد وإن كانوا ينتمون إلى المدرسة الإحيائية في الشعر العربي الحديث؛ فإنهم قد تأثّروا في موقفهم من ظاهرة العنونة الشعرية، وفي مدى تفاعلهم معها بموقف المدارس الشعرية اللاحقة التي عاصرتْهم من هذه الظاهرة؛ ولا سيما المدرسة الوجدانية الرومانسية[1].

ونتيجةً لهذا التفاعل بين التيارات الشعرية المتزامنة فإن عنونة القصائد أصبحتْ مع الوقت من الظواهر الجديدة المستطرفة التي أسهم في نشرها، واتساع القبول لها معظم الشعراء الذين نشروا قصائدهم في الفترة الممتدة بين أوائل القرن الرابع عشر الهجري وأواسطه، الموافقة للثلث الأول من القرن العشرين؛ على اختلاف التيارات أو المدارس الشعرية التي ينتمون إليها، ولعلّ كلام ميخائيل نعيمة في كتابه: الغربال الذي صدر في نهاية الربع الأول من القرن العشرين أوضح ما يمثّل حال شعراء تلك الفترة مع ظاهرة العنونة، وتسابقهم إلى الإسهام فيها، والتفنّن في صناعتها، وفي هذا يقول: «ففي شعراء الوطن اليوم نزعة إلى الإقلاع عن كل مطروق من الأبواب الشعرية؛ غير أنهم في جدِّهم وراء الجديد لم يُفلحوا حتى الآن **إلّا بتنويع العناوين التي ينتقونها لقصائدهم**، أمّا القصائد التي تتضمنها تلك العناوين فتبقى غير منظومة؛ لأنهم يُرفرفون حولها رفرفة الفَراش حول السراج»[2]. وهكذا فقد توسعتْ هذه الظاهرة، وتمدّدت عبر الشعر العربي الحديث؛ حتى غدت العنونة سِمة من سِمات القصيدة العربية الحديثة، وتقليدًا جديدًا من تقاليدها الفنية المطّرِدة[3].

---

(1) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 106.

(2) الغربال: 213.

(3) انظر: **خصائص الشعر الحديث**: 70، **وفي النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 130 ـ 131، **وحداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية**: 15.

خصائص عنونة القصائد في مرحلة البدايات

اتسمت عنونة القصائد عند روّاد العنونة في الشعر العربي الحديث بخصائص مميزة يعود بعضها إلى قوة اتصال هؤلاء الرواد بتراثهم، كما يعود بعض هذه الخصائص إلى طبيعة هذه المرحلة المبكِّرة من مسيرة العنونة في القصيدة العربية، وما صاحبها من اضطراب يواكب عادةً بدايات الظواهر، ومن أبرز هذه الخصائص:

1 ـ التأثر في صياغة العنوان بالتراث العربي

يلحظ المتابع لعناوين القصائد في هذه المرحلة تأثرها من حيث الصياغة بالألقاب القديمة للقصائد، وكذلك بأساليب النثر العربي القديم، فأما تأثرها بالألقاب القديمة للقصائد؛ فيتضح من خلال اعتمادها الأُسُس نفسها التي كانت تُعتمد في تلقيب القصائد، وهي الأُسُس التي سبق تفصيل الحديث عنها في المبحث الأول من الفصل السابق[1]، ومن هذه الأُسُس: أخذ العنوان من قافية القصيدة، أو من مناسبتها وغرضها، أو من مطلعها، ومن شواهد عناوين القصائد المأخوذة من قافية القصيدة: الهمزية النبوية عند أحمد شوقي[2].

أمّا العناوين المأخوذة من مناسبة القصيدة وغرضها؛ فمن شواهدها عند شوقي: تكريم، و: تكليل أنقرة وعزل الآستانة، و: اعتداء، و: يرثي جدته، و: يبكي والدته، و: يرثي أباه[3]. ومن شواهدها عند حافظ: مدحه محمود سامي البارودي باشا، و: تهنئة السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه، و: تهنئة المغفور له سعد زغلول باشا بالنجاة، و: رثاء الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده[4]. ومن شواهدها عند خليل مطران: تحية لشوقي وقد عاد من منفاه بالأندلس، و: تهنئة بشفاء حضرة صاحب السمو السلطاني[5].

---

(1) راجع: 72 ـ 89 من هذا البحث.

(2) **الشوقيات** 1/ 34.

(3) انظر: المصدر السابق 1/ 109، 163، 262، 3/ 38، 146، 154.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 7، 15، 109، 2/ 144، ثم انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 287.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 279، 4/ 67.

ومن شواهد العناوين المقتبسة من مطلع القصيدة عند شوقي: أيها العمّال، و: إلى عرفات، و: خدعوها[1]، ومن شواهدها عند الرافعي: يا حِمى النيل، و: ألا موعدٌ، و: يا حِمى ليلى[2]، ومن شواهدها عند الأخطل الصغير: جفنه علّم الغزل، و: أعرني بعضَ شجوك يا حمامُ، و: من رأى الشاعر تاب[3].

وقد يحتذي الشاعر لقبًا قديمًا لإحدى القصائد التراثية المشهورة، فيُعنون قصيدته بعنوان يُحيل إلى ذلك اللقب؛ كما صنع أحمد شوقي في عنوان قصيدته: نهج البردة[4] الذي يُحيل فيه إلى قصيدة البوصيري المشهورة بلقبها القديم: البردة.

وأمّا تأثر عناوين القصائد في هذه المرحلة بأساليب النثر العربي القديم في الكتابة وفي عنونة المؤلّفات، فيتبدّى بوضوح في العناوين المسجوعة للقصائد، ومن شواهدها عند شوقي: آية العصر في سماء مصر، و: بلدة المؤتمر لناظرها في بهجة مناظرها[5]، وهذان العنوانان يُعدّان شاهدين أيضًا على أسلوب بلاغي آخر كان شائعًا في النثر العربي القديم، وهو الجناس: (عصر، مصر، لناظرها، مناظرها). كما يتبدّى هذا التأثر في اقتناص الشاعر عبارة تراثية شهيرة؛ ليجعلها عنونًا لإحدى قصائده؛ كما فعل الأخطل الصغير في عنوان قصيدته: بأبي أنت وأمي[6].

2 ـ تكرر عناوين القصائد وتشابه صياغتها عند الشاعر الواحد

يلحظ المتتبع لعناوين القصائد في هذه المرحلة أن ديوان الشاعر الواحد يشتمل على عنوانات مكررة، أو ذات صياغة متقاربة جدًا؛ مع أنها

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 90، 98، 2/ 112، ثم انظر: **العنوان في القصيدة العربية**: 51.
(2) انظر: **ديوان النظرات**: 15، 57، 65.
(3) انظر: **ديوانه**: 98، 137، 265.
(4) انظر: **الشوقيات** 1/ 190.
(5) انظر: المصدر السابق 2/ 3، 33، ثم انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 300.
(6) انظر: **ديوانه**: 186.

تنتمي إلى قصائد مختلفة، وقد يكون هذا عائدًا إلى أن واضع هذه العنوانات ليس واحدًا، فقد شهدت هذه المرحلة اشتراك الشاعر، والصحافة، والمشرف على طبع الديوان في وضع عنوانات القصائد، وهو اضطراب متوقع يصاحب عادةً بدايات الظواهر الجديدة، ومن شواهد عنوانات القصائد المكررة عند شوقي: تكريم[1]، و: تحية للترك[2]، و: عمر بك لطفي[3]. ومن شواهدها عند حافظ: تهنئة السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه[4]، و: ذكرى وتشوق[5]، و: الحثّ على تعضيد مشروع الجامعة[6]، و: رثاء مصطفى كامل باشا[7].

ومن شواهد عنوانات القصائد ذات الصياغة المتشابهة عند شوقي: توت عنخ آمون وحضارة عصره، و: توت عنخ آمون والبرلمان[8]، و: ذكرى مصطفى كامل، و: مصطفى كامل باشا[9]. ومن شواهدها عند حافظ: تهنئة الخديوي عباس الثاني بعيد الأضحى سنة 1321هـ، و: تهنئة سمو الخديوي عباس الثاني بعيد الأضحى 1325هـ[10]، و: تحية أحمد شوقي بك، و: تهنئة أحمد شوقي بك[11].

3 ـ الجمع بين العنونة وإغفالها في الديوان الواحد

سبق الحديث في بداية هذا المبحث عن هذه الظاهرة وشواهدها في دواوين شوقي، وحافظ، والرافعي، والرصافي، وقد أشار محمد عويس

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 109، 259.
(2) انظر: المصدر نفسه 1/ 225، 280.
(3) انظر: المصدر نفسه 3/ 83، 85.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 15، 44.
(5) انظر: المصدر نفسه 1/ 162، 172.
(6) انظر: المصدر نفسه 1/ 265، 272.
(7) انظر: المصدر نفسه 2/ 149، 151.
(8) انظر: **الشوقيات** 2/ 95، 158.
(9) انظر: المصدر نفسه 3/ 91، 157.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 28، 40.
(11) انظر: المصدر نفسه 1/ 98، 119.

إلى هذه الظاهرة؛ مبينًا أن العنونة المباشرة للقصيدة «لم تكن قاعدة عند أوائل الشعراء في كثير من البيئات الأدبية في العصر الحديث»[1].

4 ـ تدخّل الصحف والمشرفين على طبع الدواوين في عنونة القصائد

سبقت الإشارة إلى أن بعض الباحثين يرى أن عددًا من عناوين القصائد في هذه المرحلة لم تُكتب من الشعراء أنفسهم، بل تدخلتْ في صنعها أطراف أخرى[2]، وأهمّ هذه الأطراف: الصحف التي نشرت هذه القصائد أولًا، ثم المشرفون على طبع الدواوين التي تشتمل على هذه القصائد، وهو ما يميل إليه أيضًا الباحث محمد بنيس الذي يقرّر في حديثه عن شعراء هذه المرحلة «أن وضع العناوين والعناوين الفرعية ليس من اختيار الشاعر دائمًا، فلا نعتقد أن شوقي هو الذي تكفّل بوضع العناوين، والعناوين الفرعية على الأقل»[3].

وهناك في الحقيقة عدد من الدلائل التي تؤكّد هذا الرأي، وأولها: تصريح بعض المشرفين على طبع دواوين هذه المرحلة بما تحمّل من جهد وعناء في جمع ديوان الشاعر، وترتيبه، وتبويبه، وتنسيق قصائده، ومن هؤلاء: الأديب محمد سعيد العريان الذي أشرف على طبع الجزء الرابع من ديوان أحمد شوقي، فقد قال في تقديمه لهذا الجزء: «وبعد؛ فهذا هو الجزء الرابع من الشوقيات، دفعه إليّ مَن دفعه: قُصاصاتٍ من صُحف، وجُزازاتٍ من ورق، وبقيةٌ من مطبوعات أو مخطوطات أكلها البِلى؛ لأنظر في ترتيبها، وتبويبها، وإخراجها ديوانًا»[4].

وفي كلام العريان هذا دلالة واضحة على المقدار الواسع من التصرف والاجتهاد الذي أُتيح له؛ لإخراج هذا الجزء من الديوان، ومع أنه اجتهاد منوط بالأمانة والثقة المعهودتين فيه؛ فإن رؤية أدباء ذلك العهد

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 278، وانظر فيه أيضًا: 284، 290 ـ 292.

(2) راجع: 163 من هذا المبحث.

(3) **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 106.

(4) **الشوقيات** 4/ 5.

للنصوص الخارجية المصاحبة للقصائد؛ كالمناسبات والعناوين، وتقديرهم لأهميتها، وتدقيقهم في بيان نسبتها إلى أصحابها لم تكن مثل رؤيتنا وتقديرنا وتدقيقنا اليوم، والعريان نفسه يُشير إلى بعض ما أضافه من نصوص مصاحبة للقصائد؛ فيُنوِّه تنويهًا عامًا لا يشفي غُلّة الباحث المعاصر «بما أثبتُّ في رأس كل قصيدة من ذكر السبب والحادثة، وبعض التاريخ؛ إنْ دعا إلى ذلك موضوعها»[1].

والأمر نفسه تجده عند أحمد أمين في تقديمه لديوان حافظ إبراهيم؛ حين يتحدث عمّا بذل المصحّحون من جهد في ترتيب الديوان، وتبويبه، وما أضافوا إليه من شرح، وذكرٍ لمناسبات قصائده، وظروفها، وتاريخ نشرها[2]، وهو ما يشرع التساؤل حول أثرهم أيضًا في عنونة بعض قصائد الديوان.

ومن الدلائل أيضًا على أثر الصحف والمشرفين على طبع الدواوين في عنونة قصائد هذه المرحلة ما يُلحظ من توافق في عناوين بعض القصائد بين شوقي وحافظ؛ ولا سيما في القصائد المرتبطة بالأحداث الجليلة، والمناسبات العامة، وهو ما يجعل الباحث يميل إلى الاستنتاج بأن هذه العناوين المتوافقة من صنع الصحف التي نشرتْ قصيدتي الشاعرين؛ متزامنتين مع الحدث الجليل، والمناسبة العامة، ومن هذه العناوين المتوافقة عند الشاعرين: الانقلاب العثماني[3]، و: وداع اللورد كرومر[4]، و: الدستور العثماني[5]، و: ذكرى مصطفى كامل[6].

هذه هي أبرز خصائص العنونة في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربي الحديث، وهي المرحلة التي شهدتْ ظهور عنوان القصيدة للمرة الأولى، وتحول هذا الظهور بالتدريج إلى ظاهرة عامة ومطّرِدة في دواوين الشعر العربي الحديث.

---

(1) **الشوقيات** 4/ 7.

(2) انظر: **ديوان حافظ إبراهيم** 1/ 43.

(3) انظر: **الشوقيات** 1/ 119، و**ديوان حافظ إبراهيم** 2/ 43.

(4) انظر: **الشوقيات** 1/ 173، و**ديوان حافظ إبراهيم** 2/ 26.

(5) انظر: **الشوقيات** 1/ 286، و**ديوان حافظ إبراهيم** 2/ 48.

(6) انظر **الشوقيات** 3/ 91، و**ديوان حافظ إبراهيم** 2/ 160.

المبحث الثالث

مراحل تطور عنوان القصيدة

«إن شأن العنوان أن يُبلبل الأفكار؛ لا أن يرتِّبها»
أمبرتو إيكو

يتناول هذا المبحث المراحل التاريخية التي مرّ بها عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، والسِّمات الموضوعية والفنية الفارقة لكل مرحلة من هذه المراحل، وقديمًا أقرّ ابن عبد الغفور الكلاعي بأثر الزمن واختلاف المراحل التاريخية في تغيّر الطريقة التي يصوغ بها الكُتّاب عناوين الرسائل الديوانية، فقال: «ونظرتُ ـ أعزّك الله ـ العنوان، فوجدتُه يختلف باختلاف الأزمان، فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم: من فُلان... ثم تفنّنوا بعدُ وتعمّقوا»(1).

ويُعيد الباحثون المعاصرون تقرير هذه الحقيقة، فيقول محمود الهميسي: «فما العنوان بالثابت الباقي لا يتبدل، وإنما يعتوره عامل الزمن، فيطول أو يقصر، ويتراوح بين الإبانة والتعمية، ويختلف حسب المراحل الأدبية بساطةً وتعقيدًا»(2)، كما يرصد محمد العبد بعض الفروق في أساليب العنونة واختلاف صياغة العنوان عبر العصور في الأدبين: العربي، والغربي(3).

وإذا كان عنوان القصيدة محكومًا بالتطور الزمني؛ فإن تقسيم هذا

---

(1) **إحكام صنعة الكلام**: 53.

(2) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 36، وانظر أيضًا: **العين والعتبة**: 46.

(3) انظر: **اللغة والإبداع الأدبي**: 49، 50، وانظر أيضًا: في **نظرية العنوان**: 6، 153.

التطور إلى مراحل متعاقبة ومتمايزة فيما بينها يسهِّل رصد هذا التطور في العنونة، وتتبّع السِّمات المشتركة لكل مرحلة من هذه المراحل، وقد لحظتُ من خلال تتبع دواوين أكثر من مائة وستين شاعرًا من الشعراء العرب المحدثين منذ عصر النهضة حتى أيامنا هذه مدى ارتباط تطور عنوان القصيدة بمراحل تطور القصيدة العربية نفسها، وهي المراحل التي تعارف عدد من النقّاد على تقسيمها إلى ثلاث مراحل متعاقبة، وهي: **المرحلة الإحيائية، والمرحلة الوجدانية، ومرحلة الشعر المعاصر**[1]، وتكاد تكون سِمات عنوان القصيدة في كل مرحلة من هذه المراحل صدى للخصائص الموضوعية والفنية التي تتسِم بها القصيدة نفسها في تلك المرحلة وللاتجاه الأدبي الذي تُمثِّله، وهي ملحوظة سبق أن رصدها بعض النقاد[2].

والكلام السابق لا ينفي تميّز كل شاعر من شعراء المرحلة أو المدرسة الأدبية الواحدة بسِمات فنية خاصة به في العنونة؛ ذلك لأن «الشعراء الذين ينتمون إلى مذهب فني مشترك يجمع بينهم فإن هذا الانتماء لا يُلغي ذاتية الشاعر»[3]؛ كما يقول محمد عويس الذي يقدم شواهد على هذا التمايز في العنونة ضمن المدرسة الأدبية الواحدة بين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ثم بين عبد الرحمن شكري وعباس العقاد[4]، ويشمل هذا التنوع أو الاختلاف بين شعراء الاتجاه الواحد مجمل التجربة الشعرية لديهم؛ كما يؤكد عبد القادر القط[5]؛ ولكنّ تميّز كل شاعر من هؤلاء الشعراء يظلّ في الغالب ضمن حدود المرحلة أو المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها.

وقبل أن أنتقل إلى عرض المراحل التاريخية لعنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث أودّ الإشارة إلى بعض الصعوبات التي يواجهها

---

(1) انظر: **تاريخ الشعر العربي الحديث**: 7 ـ 12، و**جماليات القصيدة المعاصرة**: 98، و**ثقافة الأسئلة**: 49 ـ 50، و**الأدب العربي الحديث**: 37 ـ 38.

(2) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 37.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 350.

(4) انظر: المصدر السابق: 302، 350.

(5) انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 13 ـ 14.

الباحث عند تصنيف الشعراء ضمن هذه المراحل التاريخية المتمايزة، فبسبب تداخل هذه المراحل التاريخية وتمازج المدارس الأدبية المتعاقبة، وتبادل التأثر والتأثير بين أعلامها؛ فإن بعض الشعراء الذين يمكن أن نسميهم: الشعراء المخضرمين قد جمعوا في إنتاجهم الشعري بين خصائص أكثر من مدرسة أدبية، فبعضهم كانت بدايتهم إحيائية، ثم تأثروا بالموجة الوجدانية؛ مثل: خليل مطران، والأخطل الصغير، وقد تنازع النقاد حول مطران: أهو شاعر إحيائي كغيره من شعراء الإحياء أم هو رائد مبكِّر للمدرسة الوجدانية التجديدية؟

أمّا عباس العقاد فينفي أي أثر له في هذه المدرسة، ويرى أنه هو الذي تأثر بالشعراء المجدِّدين اللاحقين له، وليس العكس[1]، وأمّا الناقد محمد مندور فلم يوافق العقاد على هذا الرأي[2]، بل عدّ مطران «رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر؛ وبخاصة في مصر»[3]، وتابعه في هذا بعض النقاد اللاحقين[4].

ولكنّ حماسة مندور وغيره من النقاد لا تدعمها القراءة المتأنية لديوان الخليل الذي يشابه إلى حدٍّ كبير دواوين أقرانه من شعراء الإحياء في ترسّم الطرق القديمة في النظم، والاحتفاء بشعر المناسبات، وهو ما ستأتي شواهده عند الحديث عن سِمات العنونة في مرحلة الإحياء، وربما من أجل هذا علّق نسيب نشاوي على رأي مندور قائلًا: «يبدو أن الدكتور مندور لم يلتفت إلى المعاني التقليدية التي وردتْ في شعر مطران، فهو في معظم دراساته عنه ـ وهي قيِّمة جدًا ـ لا يلتفت إلّا إلى تجديداته الرفيعة... ومن يقرأ شعره يجد أساليب الشعراء المتقدِّمين ضاربةً بجذور في منحى فنِّه»[5].

(1) انظر: **مجموعة أعلام الشعر**: 391 ـ 393.

(2) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى**: 51 ـ 52، 123 ـ 124.

(3) **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية**: 5 ـ 6.

(4) انظر: **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**: 48 ـ 51، 64، **وأهمّ مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث**: 30.

(5) **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**: 242، وانظر بقية ردوده حتى: 244.

وحين نتجاوز دعوة خليل مطران النظرية إلى التجديد في الشعر؛ لننظر ـ كما يقترح عبد القادر القط ـ في شعر الشاعر نفسه، فسنجد أنه «لا يبعد كثيرًا عن طبيعة الشعر القديم في معجمه وصياغته وتشبيهاته ومجازاته وإطاره العام»[1]، وهو يمثِّل عند محمد الشنطي «ذروة المدّ التقليدي في مدرسة المحافظين؛ إذْ ساير زملاءه من أعضاء هذه المدرسة في منهجهم الشعري... والمتصفِّح لديوان الخليل يجد أبوابه تماثل أبواب دواوين أقرانه من الإحيائيين»[2]. ومن هنا فإن تميّز خليل مطران بين شعراء الإحياء، ودعوته إلى التجديد، واقترابه من أساليب الشعراء الوجدانيين في بعض قصائده؛ كل هذه الأمور لا تنفي أن شعره في مجمله إحيائيّ النزعة.

وكذلك الحال مع الشاعر الآخر: الأخطل الصغير الذي كان أحد الشعراء الإحيائيين الذين مهّدوا للاتجاه الوجداني كما يرى نذير العظمة[3]، وعدّه نسيب نشاوي شاعرًا يجمع بين الاتجاهين: الإحيائي والوجداني[4]؛ ولكنّ ديوانه يشهد بغلبة المنحى الإحيائي على شعره.

وبعض الشعراء وجداني النزعة في مجمل شعره؛ وإن تأثر في عدد من قصائده ببعض تيارات الشعر المعاصر؛ كالرمزية والواقعية، وأوضح مثال على هذا: الشاعر عمر أبو ريشة، وقد عدّه محمد الشنطي ـ محِقًّا ـ ضمن شعراء الاتجاه الوجداني[5]، والأمر نفسه ينطبق على الشاعر السعودي: حسن القرشي[6]. أمّا فاروق جويدة؛ فهو من أبرز الأمثلة على استمرار النهج الوجداني، وامتداد تأثيره عند بعض الشعراء المتأخرين.

ويبقى بعد ذلك مجموعة من الشعراء الذين كانت بدايتهم الشعرية

---

(1) انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 97، وانظر: 107 ـ 108، 114.

(2) **الأدب العربي الحديث**: 110.

(3) انظر: **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**: 66.

(4) انظر: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية**: 249 ـ 254.

(5) انظر: **الأدب العربي الحديث**: 211، وانظر أيضًا: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 359.

(6) انظر: **في الأدب العربي السعودي**: 37.

ذات منحى وجداني، ثم انتظموا بعد ذلك ضمن تيار الشعر المعاصر؛ مثل: نزار قباني، وبدر السياب، وعبد الله البردُّوني، وغازي القصيبي، وربما كان ذكر السياب ضمن هذه الأسماء ـ وهو أحد روّاد الشعر المعاصر ـ من أكثر الأمور إثارة للاستغراب، فمن يعرف السياب من خلال دواوينه المتأخرة الأكثر شهرةً وتأثيرًا؛ مثل: أنشودة المطر، ومنزل الأقنان، وشناشيل ابنة الجلبي؛ قد يفاجأ باتجاهه الوجداني الخالص في ديوانه الأول: أزهار ذابلة.

لعل هؤلاء أبرز الشعراء المخضرمين الذين يلتقي في أشعارهم أكثر من اتجاه فني، وقد مضيتُ في تصنيفهم ضمن المراحل التاريخية المتعاقبة بناءً على الاتجاه الفني الغالب على شعرهم، وفيما يأتي عرض لمراحل تطور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، وسِمات كل مرحلة من هذه المراحل، **وقد التزمتُ في عرض شواهد كل سمة بمراعاة التسلسل الزمني للشعراء**؛ بحسب تاريخ صدور أول ديوان لكل واحد منهم؛ حفظًا لحقوق سابقهم، ولأن في هذا مجالًا خصبًا لتتبع نموّ الظواهر الفنية، وتوسعها عند الشعراء المتعاقبين، ورصد مسارات التأثر والتأثير بينهم:

أولًا: سِمات عنوان القصيدة في مرحلة الإحياء

تمثل الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر الميلادي؛ حتى نهاية الثلث الأول من القرن العشرين العهد الذهبي لمدرسة الإحياء؛ من خلال أشعار أعلامها الكبار: البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومعروف الرصافي، وخليل مطران الذين اختطوا نهجًا شعريًا قائمًا على إحياء الأسلوب الشعري الرصين في عصور الازدهار الشعري عند العرب[1]، وقد استمرّ صدى هذه المدرسة في الجيل الشعري التالي؛ عبر شعراء لاحقين تأثروا بنهجها الشعري، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: محمد الجواهري، ومحمد الزبيري. أمّا أبرز سِمات عنوان القصيدة في هذه المرحلة فهي كالآتي:

(1) انظر: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية**: 29 ـ 30، 38 ـ 45، **والأدب العربي الحديث**: 43 ـ 51، 73 ـ 78، 116 ـ 117.

1 ـ وضوح دلالة العنوان وارتباطها المباشر بموضوع القصيدة

عناوين القصائد عند شعراء هذه المرحلة أقرب ما تكون إلى لافتات إرشادية واضحة الدلالة على مقصد الشاعر من القصيدة، فالقارئ لا يحتاج في الغالب إلى أن يبذل جهدًا كبيرًا لمعرفة الموضوع الذي تدور حوله القصيدة، فالعنوان واضحٌ في تركيبه ودلالته، ومترجِمٌ بصدق عن معنى القصيدة، والشواهد على هذا كثيرة، ففي ديوان أحمد شوقي ستلقى هذه العناوين الواضحة والمشيرة بوضوح إلى موضوع القصيدة: كبار الحوادث في وادي النيل، و: الهمزية النبوية، و: أبو الهول، و: مملكة النحل، و: الأزهر، و: النفس، و: البنون والحياة الدنيا، و: الجامعة المصرية[1]، وكثير من قصائد الديوان معنْونة باسم عَلَم مشهور، فيدرك القارئ بسهولة أن موضوعها يدور حول هذا العَلَم، فمن عنوانات الأعلام في الديوان: شيكسبير، و: عمر المختار، و: حافظ إبراهيم، و: المنفلوطي، و: مصطفى كامل باشا[2].

وفي ديوان حافظ إبراهيم ستجد هذه العناوين الواضحة في دلالتها والمعبِّرة عن موضوع القصيدة: الشمس، و: نادي الألعاب الرياضية، و: اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها، و: ملجأ رعاية الأطفال، و: غلاء الأسعار، و: شكوى مصر من الاحتلال، و: الامتيازات الأجنبية، و: وداع الشباب[3]، ومن عناوين الأعلام عنده: فكتور هوغو، و: عمر بن الخطاب، و: إلى ناظر المعارف سعد زغلول باشا[4].

ومن العناوين الواضحة والدالّة على موضوع القصيدة عند بقية شعراء الإحياء: الوطن، و: رمضان، و: اللغة العربية والشرق عند مصطفى صادق الرافعي[5]، و: اليتيم في العيد، و: شكوى من الدهر، و: محاسن

---

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 17، 34، 132، 145، 151، 2/ 60، 3/ 59، 4/ 10.

(2) انظر: المصدر السابق 2/ 6، 3/ 17، 22، 94، 157.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 207، 222، 253، 283، 316، 2/ 25، 110، 120.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 38، 77، 264.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 23، 31، 2/ 14.

الطبيعة عند معروف الرصافي[1]، و: الأهرام، و: تعليم المرأة وتهذيبها، و: عتب اللغة العربية على أهلها وقد آثروا عليها اللغات الأخرى عند خليل مطران[2]، و: الأعمى، و: فلسطين، و: اللغة العربية عند علي الجارم[3]، و: أخي جعفر، و: أمين الريحاني، و: الثورة العراقية عند الجواهري[4]، و: كفر وإيمان، و: في سبيل فلسطين، و: الجامعة العربية عند محمد الزبيري[5].

ومن أوضح أنماط العناوين المباشرة عند شعراء الإحياء: **العناوين المرسلة** إلى مخاطب أو مجموعة من المخاطبين، ويتصدّر هذه العناوين دائمًا حرف الجر: **إلى** الذي يحمل توجيهًا مباشرًا للقارئ للجهة المقصودة بالخطاب، ومن شواهد هذه العناوين عند شعراء الإحياء: إلى الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده عند حافظ إبراهيم[6]، و: إلى شُبّان العصر عند الرافعي[7]، و: إلى أبناء المدارس عند الرصافي[8]، و: إلى أديب بلغ الستين عند خليل مطران[9]، و: إلى نادي المعلِّمين عند علي الجارم[10]،

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 58، 169، 259.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 104، 2/ 1، 4/ 65.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 55، 2/ 286، 327.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 177، 2/ 75، 185.
(5) انظر: **ديوانه**: 101، 257، 385.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 21، وانظر بقية الشواهد في الديوان: 1/ 58، 63، 75، 114، 133، 142، 171، 201، 259، 288، 2/ 14، 53، 82، 106، 108، 179، ثم انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 288.
(7) انظر: **ديوان النظرات**: 43، وانظر فيه أيضًا: 87.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 52، وانظر بقية الشواهد في الديوان: 1/ 71، 154، 156، 157، 167، 178، 218، 253، 257، 266، 268، 277، 286، 2/ 333، 394، 429، 438، 478، 526.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 26، وانظر بقية الشواهد في الديوان: 1/ 47، 77، 158، 213، 279، 2/ 115، 192، 203، 309، 4/ 15، 33، 352، ثم انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 306.
(10) انظر: **ديوانه** 2/ 442، وانظر بقية الشواهد في الديوان: 1/ 144، 161، 207، 2/ 380، 495، 532.

و: إلى شاعر القُطْرين عند الأخطل الصغير[1]، و: إلى الغاضبين علينا عند الزبيري[2].

وهذه الشواهد على وضوح العنوان وارتباطه المتين بمضمون القصيدة لا تنفي وجود عناوين أخرى عند شعراء هذه المرحلة أقلّ ارتباطًا بالقصيدة وأضعف تعبيرًا عن مضمونها، وقد أشار محمد حسين هيكل في تقديمه لديوان أحمد شوقي إلى هذا؛ وإن شابَ كلامه بعض المبالغة في التعبير حين قال: «وإنك لتعجب **أكثر الأحيان** حين ترى عنوان قصيدة من قصائده، ثم لا تجد في القصيدة غير أبيات معدودة تدخل في موضوع العنوان؛ بينا سائرها حكمة، أو غزل، أو وصف، أو ما شاء لشوقي هواه، وما أحسب شاعرًا بالغ في ذلك ما بالغ شوقي»[3]، وقد اكتفى هيكل بعد هذا الحكم العامّ بإيراد ثلاثة أمثلة عليه[4]، وتابعه في هذا الرأي محمد عويس[5]، وجعل هذا الحكم ينطبق أيضًا على معظم عناوين القصائد عند حافظ إبراهيم، ففي ديوانه «**غالبًا** ما تكون العلاقة السياقية غير واضحة بين العنوان والقصيدة؛ لأن القصيدة ذات موضوعات متعددة»[6].

وقد كان عبد الرحمن السماعيل أقرب إلى الدقة في التعبير حين أشار إلى ما يشتمل عليه ديوان شوقي من «عناوين تشير إلى فحوى القصائد صراحةً، وهذا يشمل **عددًا كبيرًا** من القصائد؛ بخاصة قصائد المناسبات السياسية والاجتماعية»[7]، وبالإضافة إليها هناك أيضًا «عناوين لا تشير إلى فحوى القصيدة، ويمكن أن نقول: إنها عناوين مضلِّلة؛ ولكنه تضليل غير مقصود»[8]، وهذه العناوين المضلِّلة تظلّ محدودةً، ولا تنقض الشواهد

---

(1) انظر: **ديوانه**: 263، وانظر فيه أيضًا: 99، 115، 129.

(2) انظر: **ديوانه**: 157، وانظر فيه أيضًا: 203، 232، 237، 286، 308.

(3) **الشوقيات** 1/ 15.

(4) انظر: المصدر السابق 1/ 15.

(5) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 292.

(6) المصدر السابق: 288.

(7) **العنوان في القصيدة العربية**: 49.

(8) المصدر السابق: 50.

الكثيرة التي تؤكِّد ـ كما استخلص السماعيل ـ أن العنوان «كان في هذه المرحلة محددًا يشير في الغالب إلى فحوى القصيدة بكل وضوح؛ كما كان عنوان الكتاب في القديم يشير إلى موضوعه؛ مثل: طبقات فحول الشعراء... وأصبح القارئ في هذه المرحلة يستطيع أن يدرك موضوع القصيدة من قراءة عنوانها... لهذا فمن اليسير على القارئ أن يدرك موضوعات بعض قصائد شوقي، وحافظ إبراهيم ـ وهما رائدا هذه المرحلة ـ من عناوينها»[1].

وقد أشار نقاد آخرون إلى بروز هذه السِّمة في عناوين القصائد عند شعراء مرحلة الإحياء؛ ولكنهم رأوا أنها تعبِّر عن ارتباط العنوان بظاهر النص؛ دون أعماقه، فالغذامي يرى أن هذا الملمح يجعل العنوان عند الإحيائيين يعيد إنتاج المعنى الظاهر للنص؛ دون دلالاته الخفية الأعمق، ومن هنا «فإن العنوان سيكون موضوع القصيدة؛ مثل قصائد شوقي في حكايات الحيوان، والموضوع هنا يختلف عن الدلالة؛ لأن الموضوع يصدر عن المعنى الصريح والغرض المكشوف، ولا يلامس الأبعاد الدلالية الشاعرية التي تتوجّه نحوها الكتابة الإبداعية»[2]، ولعلّ من أوضح الدلائل على هذه العلاقة الظاهرية بين العنوان والنص اتجاه كثير من شعراء هذه المرحلة ـ كما يشير علي حداد ـ إلى «تبنِّي مفردة ما في النص، وإعلانها عنوانًا»[3].

ومن هنا ربط عثمان بدري بين هذه السِّمة الإحيائية في العنونة وبين مفهوم: الوظيفة التمثيلية للغة[4]؛ أي أن العنوان يُعيد تمثيل النص، كما لخَّص عبد الله الرشيد هذا المنحى في العنونة بأنه: «أسلوب التعريف أو

(1) **العنوان في القصيدة العربية**: 38، وانظر فيه أيضًا: 57، ثم انظر: في **شعرية الشعر السعودي**: 290.

(2) **ثقافة الأسئلة**: 49 ـ 50.

(3) **العين والعتبة**: 53، وانظر فيه أيضًا: 51 ـ 52.

(4) انظر: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 22، وانظر أيضًا: **اللغة والإبداع الأدبي**: 50.

التسمية الواضحة»[1]، وعناوين القصائد التي تسلك هذا الأسلوب «هي إلى التعريف بالمضمون أقرب منها إلى العنونة»[2].

2 ـ الحياد الموضوعي للعناوين، وابتعادها عن التعبير الذاتي

والمقصود أن الشاعر الإحيائي ينحّي عواطفه جانبًا حين يضع عنوان القصيدة، ويصوغه بأسلوب موضوعي محايد؛ متجنّبًا في الغالب التعبير عن أي ملمح ذاتي أو تصويري، فلا تحمل عناوين القصائد عند شعراء الإحياء «أيّ سمة شعرية؛ كما هو الحال عند الشعراء الرومانسيين... لأن القصيدة لديهم لا تأتي تعبيرًا عن ذواتهم؛ بقدر ما تأتي تعبيرًا عن صوت الجماعة»[3]؛ كما يرى عبد الرحمن السماعيل الذي يُضيف أن عناوين القصائد عند الشعراء الإحيائيين لا تُنبئ عن «علاقة واضحة بينها وبين نفسية الشاعر؛كما رأيناها عند الرومانسيين، فإشارتها الصريحة إلى موضوع القصيدة عند الشاعر الكلاسيكي لا تعطيه فرصة لإبراز ذاته، وتلوين العنوان بما يحسه تجاه موضوعه إحساسًا رومانسيًا؛ وذلك بسبب الدور الاجتماعي الذي يلعبه الشاعر الكلاسيكي في جميع المناسبات؛ مما يجعله صوتًا لغيره، لا صوتًا لنفسه»[4].

وكان العقّاد قد وجّه نقدًا شديدًا لأحمد شوقي ـ وهو رأس مدرسة الإحياء ـ منطلقًا من هذه الملحوظة نفسها التي تتلخص في خلوّ شعره من الطابع الشخصي والتعبير الذاتي الخاص، واعتماده على أسلوب التسجيل والرصد الخارجي المحايد للتجارب الإنسانية[5]، أمّا محمد عويس فقد رأى في هذا الأسلوب دليلًا على أن أحمد شوقي «يصدر في شعره عن طبيعة المؤرِّخ؛ إذْ نجد في شعره صوت التاريخ»[6].

---

(1) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 15.

(2) المصدر السابق: 14.

(3) **العنوان في القصيدة العربية**: 53 ـ 56.

(4) المصدر السابق: 56.

(5) انظر: **الديوان** 1/ 20 ـ 21، **ومجموعة أعلام الشعر**: 353 ـ 365.

(6) **العنوان في الأدب العربي**: 302.

وهناك شواهد كثيرة في دواوين شعراء الإحياء على عناوين القصائد التي تتجنب التعبير الذاتي، وتنتهج أسلوب التعبير الموضوعي والمحايد، ويظهر فيها الشاعر وكأنه عالِم يضع قانونًا علميًا، أو حكيم يستخلص الحِكَم والأمثال، ومن شواهد هذا: العلم والتعليم وواجب المعلِّم عند أحمد شوقي[1]، و: الكمال في التربية، و: الاعتماد على النفس، و: الشرف بالمعارف، و: الفراغ مفسدة عند الرافعي[2]، و: العادات قاهرات عند الرصافي[3]، و: لكلٍّ مجتهد نصيبٌ في تقدُّم اللغة العربية، و: الأدب يحتاج إلى سعة المعرفة عند خليل مطران[4].

وضمن الموقف الموضوعي المحايد نفسه يؤدي الشاعر الإحيائي في عناوين أخرى مهمة الرصد التسجيلي الخارجي للأحداث والظواهر، فيتحول إلى راصد لشؤون المجتمع وأحواله المستجِدّة، ومؤرِّخ لأبرز الأحداث التاريخية التي تجري حوله، ويبدو الشاعر في بعض هذه العناوين المحايدة وكأنه مراسل صحفي يقدِّم تقريرًا إخباريًا عن معلَم مشهور، أو ظاهرة اجتماعية ناشئة، أو حَدَث سياسي بارز، ومن شواهد هذا المنحى عند أحمد شوقي: الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد، و: الصحافة، و: تكليل أنقرة وعزل الآستانة، و: البسفور كأنك تراه، و: البحر الأبيض المتوسط، و: طابع البريد، و: دار العلوم، و: النخيل ما بين المنتزه وأبي قير[5].

ومن العناوين التي يبرز فيها هذا المنحى التسجيلي المحايد عند حافظ إبراهيم: البورصة، و: مدرسة مصطفى كامل، و: الحرب اليابانية الروسية، و: الانقلاب العثماني، و: حرب طرابلس، و: الحرب العظمى، و: تصريح 28 فبراير[6]، وعند الرافعي: العلم والعمل،

---

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 180.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 17، 18، 20، وديوان **النظرات له أيضًا**: 62.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 110.

(4) انظر: **ديوانه** 3/ 31، 321.

(5) انظر: **الشوقيات** 1/ 119، 159، 163، 2/ 40، 80، 87، 4/ 21، 64.

(6) انظر: **ديوانه** 1/ 213، 261، 2/ 10، 43، 66، 86، 94.

و: الفقر والغنى، و: الحرب والسلام، و: الحسناء والمِرآة، و: حُليّ النساء، و: المرأة المصرية، و: الرجل عندنا والمرأة عندهم[1]، وعند الرصافي: الحياة الاجتماعية والتعاون، و: المدارس ونهجها، و: المرأة في الشرق، و: مظاهر التعصب في عصر المدنية[2]، وعند خليل مطران: الملِك يتفقّد المرضى في الصعيد الأعلى[3]، وعند علي الجارم: اللغة العربية ودار العلوم، و: الصلح بين القبائل[4].

3 ـ شيوع عناوين المناسبات

والمقصود بهذه السِّمة أن عنوان القصيدة يتضمن إشارة واضحة إلى مناسبة القصيدة، وإذا كان صحيحًا أن لكل قصيدة مناسبة معينة تدفع الشاعر إلى إنشائها؛ فإن المراد هنا: المناسبة المتعلقة بباعث خارجي عامّ، لا البواعث المرتبطة بالشاعر وحياته الخاصة.

ويصعب تناول هذه السِّمة عند رائدي هذه المرحلة، وهما: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم؛ دون التذكير بأمرٍ سبق الحديث عنه في المبحث السابق[5]، وهو: أن هذين الشاعرين على وجه الخصوص قد لا يكونان مسؤولَين عن كلِّ عناوين المناسبات في ديوانيهما، وإلى هذا يشير محمد عويس في حديثه عن عناوين القصائد في ديوان حافظ إبراهيم حين يقول: «تكون الإشارة إلى مناسبة القصيدة في مقام عنوانها؛ على الرغم من أن كثيرًا من قصائد حافظ نُشِرتْ في الصحف، وينصّ الشارحون على ذلك، ولا ندري ما إذا كان عنوان المناسبة من صنع الشارحين، أم من صنع الصحيفة، أم أنه من صنع الشاعر»[6].

وأيًا كان من وضع تلك العناوين في ديواني شوقي، وحافظ؛ فقد

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 22، 2/ 17، 21، 40، 42، 43، 45.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 82، 87، 2/ 342، 431.

(3) انظر: **ديوانه** 4/ 306.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 70، 2/ 452.

(5) راجع: 171 ـ 172 من هذا البحث.

(6) **العنوان في الأدب العربي**: 285، وانظر: 287.

أصبح عنوان المناسبة ظاهرة عامة عند شعراء هذه المرحلة، وشواهد هذه السِّمة الإحيائية في العنونة متوافرة في دواوين كثير من شعراء الإحياء الذين وضعوا عناوين قصائدهم بأنفسهم؛ مما يؤكِّد رسوخ هذه الظاهرة لديهم، وفي تقرير هذا يقول الغذامي: «جاءت فترة الإحياء، فصارت المناسبة هي العنوان، وإن نظرة في الشوقيات لتوضِّح أن عناوين أحمد شوقي هي أسماء الأحداث التي جاءت من أجلها النصوص، فكأن العنوان عندهم هو همزة الوصل ما بين النص والحادثة، أو هو تبرير لوجود النص، أو تأكيد لانتمائه»[1].

أمّا شواهد هذه السِّمة في عناوين شعراء الإحياء؛ فمنها عند أحمد شوقي: صدى الحرب، و: انتصار الأتراك في الحرب والسياسة، و: ذكرى المولد، و: نجاة، و: نكبة بيروت، و: ذكرى دنشواي، و: اعتداء، و: نكبة دمشق، و: المؤتمر، و: ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها، و: ذكرى هيجو[2]، وعند حافظ إبراهيم: تهنئة لسموّ الخديوي عباس الثاني بعيد الفطر، و: الحثّ على تعضيد مشروع الجامعة، و: عيد تأسيس الدولة العلية، و: حادثة دنشواي[3]، وعند خليل مطران: تهنئة لسموّ الخديو عباس على أثر فتح السودان، و: إلى سموّ الخديو عباس حلمي على أثر حادث سياسي ذي خطر، و: افتتاح مدرستي البنين والبنات بمغاغة، و: مشروع القرش لإحياء الصناعة المصرية، و: زيارة جلالة الملك عبد العزيز آل سعود لمصر[4]، وعند علي الجارم: تهنئة الفاروق بعيد الفطر، و: الزفاف الملكي، و: زيارة ملك، و: افتتاح الإذاعة، و: تهنئة المليك بالعيد[5].

(1) **ثقافة الأسئلة**: 49، وانظر: **العين والعتبة**: 40، **والعنوان في النص الشعري الحديث**: 18 ـ 20.

(2) انظر: **الشوقيات** 1/ 42، 59، 68، 92، 162، 244، 262، 2/ 74، 153، 181، 3/ 71.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 11، 265، 2/ 17، 20.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 44، 77، 3/ 258، 4/ 9، 355.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 162، 180، 2/ 312، 389، 443، ثم انظر حديث =

وهذه عناوين مرتبطة **بالمناسبات العامة**، وقد ترتبط عناوين القصائد عندهم بالمناسبات الاجتماعية: أفراحًا وأتراحًا، فمن **عناوين الأفراح والتهاني** عند أحمد شوقي: تهنئة[1]، وعند حافظ إبراهيم: تهنئة محمود سامي بك، و: في حفل عكاظ، و: تهنئة المقتطف بعيدها الخمسيني[2]، وعند معروف الرصافي: في حفلة الزهاوي[3]، وعند خليل مطران: تهنئة بمولود، و: زفاف كريمة أحمد شوقي بك، و: العيد الخمسيني للمقتطف، و: تهنئة لصديق بابنةٍ وُلدتْ له، و: تكريم السيد عبد الحميد الرافعي[4].

ومن **عناوين الأحزان والتعازي** عند أحمد شوقي: انتحار الطلبة، و: تعزية ورثاء، و: حريق ميت غمْر، و: ذكرى محمد فريد[5]، وعند حافظ إبراهيم: رثاء مصطفى كامل باشا، و: رثاء إسماعيل صبري باشا، و: رثاء أمين الرافعي بك[6]، وعند خليل مطران: رثاء المغفور له عمر لطفي بك، و: رثاء المرحوم إسماعيل صبري باشا، و: رثاء المغفور له حافظ إبراهيم بك[7]، وعند علي الجارم: رثاء سعد، و: رثاء شوقي، و: رثاء الزهاوي، و: رثاء محمود فهمي النقراشي باشا[8]، وعند الأخطل الصغير: رثاء فوزي الغزي، و: رثاء حافظ إبراهيم[9]، وعند محمد الزبيري: رثاء القاضي العلامة يحيى بن محمد الأرياني[10].

وتكثر في دواوين شعراء الإحياء عناوين القصائد **المبدوءة بكلمة:**

= محمد مندور عن شيوع شعر المناسبات عنده في: **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الأولى: 32.

(1) انظر: **الشوقيات** 4/ 75.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 57، 103، 154.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 155.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 300، 2/ 106، 3/ 206، 4/ 252، 282.

(5) انظر: **الشوقيات** 1/ 125، 3/ 69، 4/ 45، 63.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 149، 208، 226.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 35، 3/ 13، 4/ 134.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 33، 2/ 292، 382، 400.

(9) انظر: **ديوانه**: 116، 190.

(10) انظر: **ديوانه**: 314.

تحية التي يُراد منها مواكبة أحداث ومناسبات آنيّة تمرّ بالشاعر، ومنها عند أحمد شوقي: تحية المؤتمر الجغرافي، و: تحية للترك، و: تحية أبولّو[1]، وعند حافظ إبراهيم: تحية العام الهجري، و: تحية الأسطول العثماني[2]، وعند علي الجارم: تحية الإياب، و: تحية الشعر للأميرة[3]، وعند محمد الزبيري: تحية إلى السيد رضا الشبيبي[4].

وأكثر خليل مطران بخاصة من عناوين التحية، ومنها: تحية لسلطان مراكش، و: تحية للإخوان الصحفيين، و: تحية لطائرين عثمانيين، و: تحية لشوقي، و: تحية الرئيس، و: تحية للقدس الشريف، و: تحية للشبيبة الإسلامية في بيروت، و: تحية أول مفوّض سياسي لمصر في لبنان، و: تحية للأستاذ محمد علي الطاهر، و: تحية أول سِرب عاد من الطيارين المصريين، و: تحية مصطفى النحاس باشا وأصحابه، و: تحية لبعثة الشرف اللبنانية[5].

هذه هي أبرز سِمات عنوان القصيدة في مرحلة مدرسة الإحياء؛ كما تمثلت في شعر أعلامها الكبار الذين اختطوا نهجها الشعري المتميز، وكذلك في شعر الشعراء المتأثرين بهذه المدرسة من الجيل الشعري اللاحق.

ثانيًا: سِمات عنوان القصيدة في مرحلة التعبير الذاتي والوجداني

ترتبط هذه المرحلة ببروز المنحى الذاتي والوجداني في التعبير الشعري عند المدارس والتيارات الأدبية التي نشأت في أدبنا العربي الحديث مع بداية الحرب العالمية الأولى، واستمرّت مزدهرة فيه حتى نهاية

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 275، 280، 4/ 86.

(2) انظر: **ديوانه** 2/ 37، 62.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 93، 265.

(4) انظر: **ديوانه**: 264.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 14، 120، 147، 279، 320، 3/ 99، 149، 158، 257، 4/ 168، 227، 313.

الحرب العالمية الثانية؛ أي في الفترة الممتدة ما بين بداية العِقد الثاني من القرن العشرين؛ حتى أواسط القرن نفسه، وأبرز هذه المدارس والتيارات: **مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، وجماعة أبولّو.**

أمّا **مدرسة الديوان**؛ فقد كان روّادها: عبد الرحمن شكري، وعباس العقاد، وإبراهيم المازني الذين أصدروا دواوينهم تباعًا؛ مصدّرةً بمقدِّمات نقدية توضِّح نهجهم الشعري الجديد؛ غير أن الضجة النقدية الكبيرة التي أحدثتها هذه المدرسة جاءت بعد ظهور كتاب: الديوان الذي اشترك في تأليفه العقاد والمازني عام: 1921م، وهاجما فيه أعلام الأدب في ذلك الحين؛ كأحمد شوقي[1]، ومصطفى المنفلوطي[2]، وقدّما فيه بعض الأفكار النقدية الجديدة[3]؛ بيدَ أن هناك تفاوتًا واضحًا في المستوى بين التنظير والتطبيق عند أعلام هذه المدرسة[4].

ويبدو أن الناقد محمد مندور هو أول من سمّى هذه المدرسة باسم كتابها النقدي الأشهر: الديوان[5]؛ لكنّ بعض النقاد رأى أن هذه التسمية غير دقيقة؛ لأن رائدها الأول، وهو عبد الرحمن شكري لم يشارك في تأليف هذا الكتاب، بل قد هوجم فيه من قِبَل المازني[6]، بينما رأى آخرون أنه اصطلاح شائع، ولا مشاحة في الاصطلاح[7].

وأمّا **مدرسة المهجر**؛ فقد ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية؛ على أيدي شعراء مهاجرين من بلاد الشام، وأبرزهم: جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، وأسّسوا هناك جماعة أدبية سنة 1920م أسموها: الرابطة القلمية، وقد ضمّ كتاب: الغربال لميخائيل نعيمة أبرز

(1) انظر: **الديوان** 1/ 5 ـ 53، 2/ 115 ـ 169.

(2) انظر: المصدر السابق 2/ 80 ـ 114.

(3) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الأولى: 49 ـ 55، **وحركة النقد الحديث والمعاصر**: 55 ـ 61، **والأدب العربي الحديث**: 127، 136 ـ 139.

(4) انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 136، 139.

(5) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الثانية: 3.

(6) انظر: **الديوان** 1/ 57 ـ 73، 2/ 177 ـ 190.

(7) انظر: **الأدب العربي الحديث**: 127 ـ 128.

توجهاتهم الأدبية والنقدية[1]. وهم يختلفون عن شعراء المهجر الجنوبي الذين استقر بعضهم في البرازيل، وأسّسوا رابطة أدبية هناك أسموها: العصبة الأندلسية، ومنهم: الشاعر القروي، وشفيق معلوف، كما استقر بعضهم في الأرجنتين، والتقوا ضمن ما أسموه: الرابطة الأدبية، ومنهم: الأخوان: إلياس قنصل، وزكي قنصل[2]، وشعراء هاتين الرابطتين أقلّ تجديدًا وتأثيرًا من شعراء المهجر الشمالي، وهم أقرب إلى المدرسة الإحيائية في نهجهم الشعري[3].

وأمّا **جماعة أبولّو**، فقد نشأت متأخرة عن المدرستين السابقتين؛ إذْ أسّسها الشاعر: أحمد زكي أبو شادي سنة 1932م؛ برعاية أحمد شوقي وخليل مطران، وأصدر مجلة أدبية تحمل الاسم نفسه، وهو اسم مأخوذ من الأساطير الوثنية الإغريقية، ولم يكن لهذه الجماعة اتجاه فني واضح، فقد ضمّت في عضويتها شعراء محافظين ومجددين، كما أنها لم تدعُ إلى مذهب شعري معين؛ ولهذا صنّفها معظم الدارسين على أنها جماعة أدبية، وليست مدرسة فنية محددة المعالم[4]؛ غير أنها سعتْ إلى احتضان الشعراء الشباب، واتسعت صفحات مجلتها للمحاولات الشعرية الجديدة، وانتسب إليها شعراء مجدِّدون وذوو نزعة وجدانية بارزة؛ مثل: علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، وحسن كامل

---

(1) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الأولى: 13 ـ 16، **وأدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**: 68 ـ 73، **وتاريخ الشعر العربي الحديث**: 355 ـ 358، **وحركة النقد الحديث والمعاصر**: 77 ـ 83، **والأدب العربي الحديث**: 150 ـ 152.

(2) انظر: **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**: 380 ـ 388، 613 ـ 617، **والأدب العربي الحديث**: 149.

(3) انظر: **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**: 385 ـ 386، **والأدب العربي الحديث**: 148.

(4) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى**: 124 ـ 129، **والأدب العربي المعاصر في مصر**: 70، **وحركة النقد الحديث والمعاصر**: 85 ـ 91، **ومدخل إلى الشعر العربي الحديث**: 62، **والأدب العربي الحديث**: 184 ـ 186.

الصيرفي، وصالح جودت، وكان لهذا كله أثر كبير في اتساع مدّ الشعر الوجداني في هذه المرحلة[1].

هذه هي أبرز مدارس التعبير الذاتي والوجداني في أدبنا العربي الحديث، وقد تنوّعتْ المؤثّرات التي خضعتْ لها كل مدرسة من هذه المدارس؛ غير أنها اشتركت جميعًا في الإفادة من الآداب الغربية المعاصرة، وفي التأثر ببعض الأعلام والتيارات الأدبية التي كان لها حضور واسع في تلك الآداب؛ وبخاصة **المدرسة الرومانسية الغربية**[2].

ومع شهرة هذه المدرسة الغربية في الأدب الحديث، وكثرة ترديد مصطلح: **الرومانسية** في الدراسات النقدية المعاصرة؛ فإن النقاد يُقرّون بصعوبة تعريف هذا المصطلح، بل إن النقاد الغربيين أنفسهم مختلفون حول إمكان وضع مفهوم محدد ومنضبط له[3]، وهو ما جعل بعض النقاد يحاول تقريب هذا المفهوم؛ عبر التركيز على الباعث الذي دفع المدرسة الرومانسية إلى الظهور، وهو معارضتها لمبادئ المدرسة الكلاسيكية التي تتلخّص في: احتذاء النماذج الأدبية القديمة، والتقيد بالقوانين الفنية الصارمة، والحدّ من طغيان عاطفة الأديب وجموح خياله؛ بالاحتكام إلى الأعراف الأدبية والمقاييس العقلية والمنطقية المشتركة بين البشر، وقد تأسّستْ الرومانسية، وتكوّنتْ خصائصها؛ من خلال نقض هذه المبادئ الأدبية على وجه الخصوص[4].

---

(1) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الثانية: 6 ـ 8، **وحركة النقد الحديث والمعاصر**: 92، **ومدخل إلى الشعر العربي الحديث**: 62 ـ 63، **والأدب العربي الحديث**: 203 ـ 206.

(2) في تأثر هذه المدارس الوجدانية بالمدرسة الرومانسية الغربية انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 10 ـ 11، **وحركة النقد الحديث والمعاصر**: 56 ـ 61، **وأهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث**: 136 ـ 137، 147، 163 ـ 166، 213 ـ 227، 231، 250.

(3) انظر: **مفاهيم نقدية**: 61 ـ 80، 113 ـ 115، 145 ـ 146، **وموسوعة المصطلح النقدي** 1/ 161 ـ 175، 247 ـ 251.

(4) انظر: **الرومانسية في الأدب الفرنسي**: 4 ـ 5، **والمذاهب الأدبية لدى الغرب**: 55 ـ 56، 61 ـ 70.

وعبر هذه المرجعية الرومانسية المشتركة للمدارس الأدبية السابقة يمكن إيراد بعض **السِّمات** الفنية والأدبية العامة التي تلتقي حولها هذه المدارس الوجدانية، ومنها: الإعلاء من شأن الفرد وبروز النـزعة الذاتية في الأدب، والاهتمام بالتعبير عن العواطف والانفعالات؛ ولا سيما عاطفة الحب، والاندماج بالطبيعة، والاعتناء بالتصوير الموحي، والتأمل الفكري[1]. وتتقارب هذه السِّمات الشعرية العامة مع **سِمات العنوان** في هذه المرحلة، وهي كالآتي:

1 ـ تعبير عنوان القصيدة عن الشاعر وموقفه من الحياة

تشيع في عناوين هذه المرحلة المفردات الدالة على الذات؛ كالنفس، والروح، والقلب، ومنها: آمال النفس، و: ثورة النفس عند عبد الرحمن شكري[2]، و: ثورة النفس عند المازني[3]، و: يا نفس، و: بالله يا قلبي عند جبران[4]، و: من أنتِ يا نفسي عند نعيمة[5]، و: يا نفس عند إيليا أبو ماضي[6]، ونسيب عريضة[7]، و: قلبي عند علي محمود طه[8]، و: أنا والنفس والطريق، و: موسيقا من الروح عند محمود حسن إسماعيل[9]، و: قلبي عند كامل الشناوي[10]، و: غربة الروح لمحمد حسن فقي[11]، و: أنا وقلبي، و: حوار مع النفس عند جليلة رضا[12].

---

(1) انظر: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية**: 163 ـ 176، **والأدب العربي الحديث**: 216 ـ 220.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 77، 2/ 200.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 42.
(4) انظر: **المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية**: 577، 581.
(5) انظر: **همس الجفون**: 16.
(6) انظر: **ديوانه**: 473.
(7) انظر: **الأرواح الحائرة**: 87.
(8) انظر: **ديوانه**: 35.
(9) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1089، 4/ 1959.
(10) انظر: **لا تكذبي**: 20.
(11) انظر: **قدر ورجل**: 115.
(12) انظر: **اللحن الباكي**: 49، **والعودة إلى المحارة**: 8.

وقد لحظ محمد عويس بروز «أنا الشاعر وتضخّم ذاتيته في كثير من العنوانات»[1] عند العقاد، كما أشار عبد الرحمن السماعيل إلى ما طرأ على عنوان القصيدة من تطور عند الشعراء الوجدانيين، «فقد اختلف عما كان عليه عند الشعراء الإحيائيين، وأصبح بعامة عنوانًا شعريًا وجدانيًا لا يشير إلى موضوع القصيدة؛ أكثر مما يشير إلى نفسية الشاعر؛ وذلك مثل ما نراه في بعض قصائد إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وأبي القاسم الشابي»[2].

ويلخِّص عثمان بدري هذا المنحى عند شعراء هذه المرحلة بالقول: إن «منظومة العنونة في الشعر العربي الحديث لدى الرومانسيين تتكامل في الاحتفاء بالوظيفة التعبيرية للغة الشعرية»[3]، فالعنوان عندهم ـ كالقصيدة نفسها ـ يسعى إلى التعبير عن الشاعر وعن موقفه الذاتي ورؤيته الخاصة.

وفي هذا السياق تكثر في عناوين قصائدهم الضمائر المنفصلة والمتصلة العائدة إلى المتكلم، وقد أدى شيوع هذه الضمائر في العناوين إلى تكرار العنوان نفسه عند عدد من الشعراء، ومن هذه العناوين: كان لي عند المازني[4]، و: كلماتي، و: تجربتي عند العقاد[5]، و: أنا ويراعي عند رشيد أيوب[6]، و: لما رأيتُ الناس، و: يا رفيقي عند نعيمة[7]، و: أنا، و: أنا والنجم، و: أمّا أنا...، و: من أنا عند إيليا أبو ماضي[8]، و: أنا في الحضيض عند نسيب عريضة[9]، و: أنا عند

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 339.

(2) **العنوان في القصيدة العربية**: 38، وانظر: 53، 56، 58، ثم انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 15.

(3) **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 19، وانظر: 22، ثم انظر: **العين والعتبة**: 40.

(4) انظر: **ديوانه** 3/ 234.

(5) انظر: **هدية الكروان**: 63، 89.

(6) انظر: **الأيوبيات**: 27.

(7) انظر: **همس الجفون**: 71، 75.

(8) انظر: **ديوانه**: 145، 283، 457، 484.

(9) انظر: **الأرواح الحائرة**: 72.

خليل شيبوب[1]، و: حياتي عند حسن الصيرفي[2]، و: أنا ظمآن، و: أنا، و: أنا والسر عند محمود حسن إسماعيل[3]، و: بقايا ذكرياتي عند عمر أبو ريشة[4]، و: أنا والليل عند عبد الله الفيصل[5].

وقد أشار خليل الموسى إلى هيمنة الاتجاه الذاتي على عناوين الدواوين عند الشعراء الوجدانيين السعوديين؛ من خلال شيوع ضمير المتكلم فيها[6]، وهو ما ينطبق أيضًا على عناوين قصائدهم[7].

وضمن هذا المنحى الذاتي تشتمل عناوين هذه المرحلة على الكثير من الكلمات الكاشفة عن نفسية الشاعر القلِقة وموقفه المتزعزع من الحياة والأحياء حوله، وتشيع فيها معاني: الضياع، والحيرة، والوحدة، والاغتراب، والقلق، والشكوى، واليأس، ومن هذه العناوين: شاعر في الغربة، و: حنينُ غريبٍ عند عبد الرحمن شكري[8]، و: كلّ يوم لي شكاة عند المازني[9]، و: التائه، و: يا وحدتي عند ميخائيل نعيمة[10]، و: يا غريبَ الدار، و: لستُ أدري عند نسيب عريضة[11]، و: إلى قلبي التائه، و: شكوى ضائعة عند الشابي[12]، و: الملاح التائه عند علي محمود

(1) انظر: **الفجر الأول**: 34.
(2) انظر: **الألحان الضائعة**: 16.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 151، 159، 2/ 1285.
(4) انظر: **ديوانه**: 207.
(5) انظر: **حديث قلب**: 123.
(6) انظر: **في شعرية الشعر السعودي**: 292.
(7) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 55، **وشعر محمد الفهد العيسى**: 244.
(8) انظر: **ديوانه** 2/ 185، 186.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 129.
(10) انظر: **همس الجفون**: 52، 142.
(11) انظر: **الأرواح الحائرة**: 119، 228.
(12) انظر: **أغاني الحياة**: 91، 186.

طه[1]، و: رجوع الغريب، و: الغريب عند إبراهيم ناجي[2]، و: الشكوى الصامتة، و: كآبتي، و: وحدتي عند حسن الصيرفي[3]، و: العزلة عند محمود حسن إسماعيل[4]، و: غريب في لندن لصالح جودت[5]، و: الغربة، و: غريبان عند عمر أبو ريشة[6]، و: في ظلمة اليأس عند طاهر زمخشري[7]، و: غربة الروح، و: عذاب الحيرة عند محمد حسن فقي[8]، و: غربة الروح، و: ضياع عند عبد الله الفيصل[9]، و: حيرة، و: ضياع، و: غربة، و: اليأس، و: قلق، و: وحدي، و: من أطياف الغربة عند حسن القرشي[10]، و: لقاء الغرباء، و: وحدي على الطريق، و: وضاعت ملامح وجهي القديم عند فاروق جويدة[11]، و: حيرة فكر عند حمد الحجي[12].

وسبق ليوسف نوفل أن نوّه بما تكشف عنه عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين السعوديين من «شعور بالاغتراب»[13]، كما تحدث خالد حسين عن بعض الحقول الدلالية التي تنتظم فيها عناوين الشعراء الوجدانيين، ومن بينها: معنى التيه والضياع[14]، والعناوين إنما تترجم من خلال هذا المنحى عن مضامين القصيدة الوجدانية نفسها التي يُعدّ محور:

(1) انظر: **ديوانه**: 19.
(2) انظر: **ديوانه**: 57، 149.
(3) انظر: **الألحان الضائعة**: 22، 52، 86.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 383.
(5) انظر: **ليالي الهرم**: 71.
(6) انظر: **ديوانه**: 79، 271.
(7) انظر: **مجموعة الخضراء**: 472.
(8) انظر: **قدر ورجل**: 115، 271.
(9) انظر: **حديث قلب**: 55، 85.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 145، 180، 359، 361، 2/ 366، 395، 3/ 230.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 26، 46، 365.
(12) انظر: **عذاب السنين**: 67.
(13) في **الأدب السعودي**: 29، وانظر: 31.
(14) انظر: **في نظرية العنوان**: 174.

الأنا ومشكلاتها من أبرز محاورها وموضوعاتها، ومن أهمّ مظاهر هذا المحور: تعبير هؤلاء الشعراء المتكرر عن الإحساس بالغربة، والقلق والحيرة[1].

2 ـ شيوع مفردات المعجم العاطفي في عناوين القصائد

تكتنز عناوين القصائد في هذه المرحلة بالألفاظ المعبِّرة عن وجدان الشاعر وعواطفه؛ ولا سيما العاطفة المتصلة بالمرأة، **وأبرز هذه الألفاظ**: الحب، والهوى، والعشق، والصبابة، والغرام، وممن أفرط في استعمال هذه الألفاظ في عناوين قصائده الشاعر عبد الرحمن شكري، ومن هذه العناوين: الحب نائم ويقظان، و: الحب والليل، و: مِطال الهوى، و: أماني الحب، و: حالات الحب، و: خطرات الحب، و: مراجعة الحب، و: مناجاة الحبيب، و: نشوة الحب، و: غاية الحب، و: الحب واليأس، و: الحبيبان، و: الحب والخلود، و: هذا الحبيب، و: ذكرى الحبيب الأول، و: وسائل الحب[2]، وقد أشار محمد عويس إلى بروز العاطفة في عناوين شكري[3]، وهي ظاهرة قد يكون لها ارتباط بما عُرِف عن الشاعر من انعزال وابتعاد عن الحياة العامة[4]؛ مما جعل شعره أقلّ تنوعًا في موضوعاته واهتماماته.

ومن هذه العناوين عند بقية الشعراء: شفاعة الحب، و: العاشق والمعشوق، و: سحر الحب، و: معاهدة غرامية عند المازني[5]، و: شكوك العاشق، و: صنوف حب عند العقاد[6]، و: مسرح العشاق، و: العاشق

---

(1) انظر: **أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث**: 122 ـ 138، 182 ـ 184.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 55، 61، 64، 78، 86، 93، 2/ 169، 208، 3/ 255، 257، 264، 265، 303، 4/ 349، 368، 7/ 562.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 347.

(4) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى**: 91، **ودراسات في الشعر العربي المعاصر**: 109.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 152، 155، 159، 3/ 217.

(6) انظر: **هدية الكروان**: 71، 82.

المخدوع، و: غرامية عند إيليا أبو ماضي[1]، و: ما الحب؟ عند خليل شيبوب[2]، و: الحب والأمل، و: نبع الصبابة عند أحمد زكي أبو شادي[3]، و: مأتم الحب، و: أيها الحب، و: جدول الحب، و: أنا أبكيك للحب عند الشابي[4]، و: أغنية الحب، و: عاشقة، و: جزيرة العشاق، و: أحلام عاشقة، و: الغرام الذبيح عند علي محمود طه[5]، و: قصة حب، و: حلم الغرام، و: الحب والربيع عند إبراهيم ناجي[6]، و: رسالة الحب، و: حب جديد، و: حب من السماء، و: حبيبتي، والحب مات عند صالح جودت[7]، و: عشّاق، و: لنا الحب عند عمر أبو ريشة[8]، و: كأس الحب، و: على باب الهوى، و: خُطى عاشق، و: ميلاد حب عند طاهر زمخشري[9]، و: نهاية حب، و: حلم الهوى العذري، و: في روضة الهوى، و: حبّ وشكّ، و: معنى الهوى، و: فرحة الحب عند عبد الله الفيصل[10]، و: عاشقان، و: أواذيّ الحبّ، و: غرامكِ في قلبي، و: أصداء الحب، و: الهوى السحري، و: حبي الكبير، و: عذاب الهوى عند حسن القرشي[11]، و: وعادت حبيبتي، و: الحب في الزمن الأخير، و: ومات الحب في مدينتي، و: لأني أحبك عند فاروق جويدة[12]، و: الليل والهوى، و: سحر الهوى، و: أحاسيس الغرام عند حمد الحجي[13].

(1) انظر: **ديوانه**: 375، 395، 411.
(2) انظر: **الفجر الأول**: 26.
(3) انظر: **أنداء الفجر**: 14، 62.
(4) انظر: **أغاني الحياة**: 20، 45، 69، 117.
(5) انظر: **ديوانه**: 246، 263، 291، 294، 331.
(6) انظر: **ديوانه**: 242، 280، 299.
(7) انظر: **سلة حب**: 47، **وأغنيات على النيل**: 37، 119، **وألحان مصرية**: 40، 59.
(8) انظر: **ديوانه**: 332، 358.
(9) انظر: **مجموعة الخضراء**: 51، 326، 598، 743.
(10) انظر: **وحي الحرمان**: 44، 64، 75، 119، **وحديث قلب**: 103، 187.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 68، 140، 182، 401، 2/ 308، 3/ 45، 109.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 99، 218، 240، 342.
(13) انظر: **عذاب السنين**: 26، 111، 117.

وتُظهِر هذه الشواهد الكثيرة للمفردات المتصلة بالحب مدى شيوعها وانتشارها الواسع في عناوين القصائد عند شعراء هذه المرحلة، كما أنها تبيِّن مقدار تغلغل هذا الموضوع في قصائدهم، وهذا ما يؤكده عبد القادر القط، وفؤاد الفرفوري اللذان يعدّان موضوع الحب من أبرز موضوعات الشعراء الوجدانيين العرب[1].

كما تكثر عندهم العناوين التي تتغنى **بجمال** المرأة، وتصف مواضع الحسن فيها، ومن هذه العناوين: سحر اللحاظ عند عبد الرحمن شكري[2]، و: العيون السود عند إيليا أبو ماضي[3]، و: عيناك عند كامل الشناوي[4]، و: العيون الزرق، و: شقراء عند صالح جودت[5]، و: سمراء، و: ردُّوا سهام الجفون، و: إلى ذات الوشاح، و: يا ناعس الطرف عند عبد الله الفيصل[6]، و: ذات الغدائر، و: صوت عبِق عند حسن القرشي[7]، و: أنا وعيناكِ عند فاروق جويدة[8]، و: ذات الرداء الأسود، و: حلوة الإيماء، و: بين أهداب الجفون، و: صوتها عند طاهر زمخشري[9] الذي عنون كذلك عددًا من قصائده بأسماء نسائية[10].

كذلك تشيع في عناوين هذه المرحلة الألفاظ المرتبطة **بتحولات** هذه العاطفة الوجدانية وحالاتها المتقلبة عند المحبين؛ مثل: اللقاء، والنجوى، والوداع، والهجران، والغيرة، والشوق، والانتظار، والحنين، والذكرى،

---

(1) انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 14، **وأهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث**: 148 ـ 163.

(2) انظر: **ديوانه** 5/ 416.

(3) انظر: **ديوانه**: 313.

(4) انظر: **لا تكذبي**: 71.

(5) انظر: **سلة حب**: 28، **وليالي الهرم**: 45.

(6) انظر: **وحي الحرمان**: 58، 111، 116، 131.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 425، 3/ 103.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 128.

(9) انظر: **ألحان مغترب**: 54، **ومجموعة الخضراء**: 504، 660، 748.

(10) انظر: **ألحان مغترب**: 70، 72، 73، 74، **ومجموعة الخضراء**: 54، 199، 237، 242، 890.

والسلوان، وقد أشار عدد من النقاد إلى انتشار بعض هذه الألفاظ في عناوين قصائد الشعراء الوجدانيين، ومنهم: علي حداد الذي تحدّث عن «آلية من العنونة الرومانسية يتواتر حضورها عند شعراء هذه التجربة؛ كجماعة أبولّو، والمهجر، يتمّ فيها تداول مفردات بعينها؛ من مثل: حنين، لوعة، هجران، ذكرى»[1].

ومن هذه العناوين: ذكرى، و: ذكرى ليلة، و: نجوى عند عبد الرحمن شكري[2]، و: المناجاة، و: ليلة وداع، و: الذكرى، و: مناجاة حسناء، و: السلوّ، و: مناجاة الهاجر، و: في المناجاة، و: مناجاة الحسن عند المازني[3]، و: بعد عام، و: لقاء شجيّ، و: أزهار الذكرى عند العقاد[4]، و: ذكرى، و: ليل الأشواق عند إيليا أبو ماضي[5]، و: النجوى عند خليل شيبوب[6]، و: بعد الفراق عند أحمد زكي أبو شادي[7]، و: الذكرى، و: الأشواق التائهة عند الشابي[8]، و: الشوق العائد عند علي محمود طه[9]، و: ساعة لقاء، و: الحنين، و: الميعاد، و: الوداع، و: مناجاة الهاجر، و: بعد الفراق، و: الفراق عند إبراهيم ناجي[10]، و: بعد الرحيل عند كامل الشناوي[11]، و: الوداع الأخير، و: بعد الرحيل، و: ليلة الوداع عند صالح جودت[12]، و: كان

(1) **العين والعتبة**: 40، وانظر: **ثقافة الأسئلة**: 50، **ومدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 18.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 67، 77.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 35، 45، 68، 69، 74، 97، 2/ 134، 183.

(4) انظر: وهج الظهيرة: 11، **وهدية الكروان**: 78، **وعابر سبيل**: 95.

(5) انظر: **ديوانه**: 97، 780.

(6) انظر: **الفجر الأول**: 42.

(7) انظر: **أنداء الفجر**: 26.

(8) انظر: **أغاني الحياة**: 53، 112.

(9) انظر: **ديوانه**: 289.

(10) انظر: **ديوانه**: 10، 16، 31، 34، 54، 150، 275، ثم انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 366.

(11) انظر: **لا تكذبي**: 136.

(12) انظر: سلة حب: 91، 94، **وليالي الهرم**: 47.

التلاقي، و: وداع، و: حنين عند عمر أبو ريشة[1]، و: ربوة الذكريات، و: فراق، و: لقاء، و: أين ألقاك، و: انتظار، و: طائر الشوق، و: صدى الذكرى، و: ربوة الملتقى عند طاهر زمخشري[2]، و: لكي تستلذي الهجر، و: ذكراكِ، و: مناجاة، و: أشواق، وسلوان، و: انتظار، و: شهقة ذكرى، و: غيرة، و: حصاد الأشواق عند حسن القرشي[3]، و: لقاء الغرباء، و: قد نلتقي، و: عندما تفرقنا الأيام، و: موعد بلا لقاء، و: مات الحنين، و: كان لنا حنين عند فاروق جويدة[4].

وتتصل بهذا **العناوينُ البكائية** التي تنمّ عن ضروب المعاناة المتولِّدة من عاطفة الحب، ومن غيرها من العواطف الإنسانية، ومن هذه الضروب: اللوعة، والألم، والحرمان، والهموم، ووحشة الليل، والدموع، والآهات، والأنين، والأحزان، والجراح، ومن هذه العناوين: الليل والهمّ عند المازني[5]، و: نفثة عند العقاد[6]، و: الدمعة الخرساء، و: دموع وتنهدات عند إيليا أبو ماضي[7]، و: الدموع، و: أغنية الأحزان، و: المساء الحزين، و: صفحة من كتاب الدموع عند الشابي[8]، و: دموعي عند حسن الصيرفي[9]، و: القلب الحزين، و: أحزان الغروب، و: من لهيب الحرمان، و: دنيا أدمع ومآتم، و: دمعة في قلب الليل عند محمود حسن إسماعيل[10]، و: نفثة، و: زفرات، و: دمعة، و: صوت أنيني،

---

(1) انظر: **ديوانه**: 252، 312، 360.

(2) انظر: **ألحان مغترب**: 35، 101، 111، 159، **ومجموعة الخضراء**: 92، 207، 287، 575.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 139، 200، 293، 374، 415، 2/ 340، 442، 3/ 105، 145.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 26، 28، 59، 139، 179، 200.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 205.

(6) انظر: **وهج الظهيرة**: 64.

(7) انظر: **ديوانه**: 362، 816.

(8) انظر: **أغاني الحياة**: 46، 47، 59، 106.

(9) انظر: **الألحان الضائعة**: 75.

(10) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 71، 117، 193، 207، 269.

و: الآهة الملتهبة، و: اسكتي يا جراح عند طاهر زمخشري[1]، و: لوعة، و: الحرمان، و: الألم الحيّ، و: جراح عند عبد الله الفيصل[2]، و: ألم عند حسن القرشي[3]، و: معذّبتي عند عبد الله بن إدريس[4]، و: الجراح، و: نحن والحرمان، و: مرثية الطائر الحزين عند فاروق جويدة[5].

ويُلحظ في شواهد هذه السِّمة أن بعض الشعراء الوجدانيين تناقلوا في عناوين قصائدهم **بعض التعبيرات المبنية على المبالغة والغلوّ** في تصوير عاطفة الحب؛ إلى درجة التعدّي على القِيَم الدينية؛ حين مضوا يصوِّرون عاطفة الحب؛ وكأنها عبادة أو صلاة، وهذه التعبيرات أكثر شيوعًا في مضامين قصائدهم، وهم في هذا المسلك متأثِّرون بنظرائهم من الشعراء الرومانسيين الغربيين الذين شاعت عندهم هذه التعبيرات[6].

ولعلّ من الدلائل الواضحة على هذا النقل والتقليد: استعمال بعض هؤلاء الشعراء الذين ينتمون إلى الإسلام أسماء أماكن دينية خاصة بالنصرانية؛ مثل: الهيكل، والدَّير، ومن عناوين القصائد المشتملة على هذه التعبيرات المتعدية: عبادة الحسن عند عبد الرحمن شكري[7]، و: عبادة عند نسيب عريضة[8]، و: عبادات، و: التقديس عند أحمد زكي أبو شادي[9]، و: صلوات في هيكل الحب عند الشابي[10]، و: صلاة الحب، و: أغنية في هيكل الحب عند إبراهيم ناجي[11]، و: هيكل الحب عند

(1) انظر: **ألحان مغترب**: 16، 87، 107، و**مجموعة الخضراء**: 205، 227، 356.

(2) انظر: **وحي الحرمان**: 102، و**حديث قلب**: 52، 87، 126.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 361.

(4) انظر: **في زورقي**: 291.

(5) انظر: الأعمال الشعرية الكاملة له: 160، 170، 388.

(6) انظر: **أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث**: 163 ـ 164.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 89.

(8) انظر: **الأرواح الحائرة**: 251.

(9) انظر: **أنداء الفجر**: 63، و**الشعلة**: 31.

(10) انظر: **أغاني الحياة**: 121.

(11) انظر: **ديوانه**: 72، 74.

حسن الصيرفي[1]، و: أنتِ دَير الهوى وشعري صلاة عند محمود حسن إسماعيل[2]، و: دين جديد، و: لمن أُصلِّي؟ عند صالح جودت[3].

3 ـ ارتباط العنوان بالطبيعة ومظاهر الكون المتنوعة

من خصائص الشعر الوجداني الفارقة: الامتزاج بالطبيعة، والتغني بجمالها، وتشمل الطبيعة: كل ما تحويه الأرض والسماء من أجرام، وكائنات جامدة أو حية، ومن ظواهر كونية متغيرة وفصول متعاقبة[4]؛ غير أن هناك كائنات وظواهر طبيعية معينة حظيتْ أكثر من غيرها باهتمام الشعراء الوجدانيين؛ كالبحار، والغابات، والأنهار، والصحراء، والرياح، والمطر، والنجوم، والقمر، والليل، والسَحَر، والفجر، والمساء، والغروب، والربيع، والخريف، والطيور، والورود.

وقد رأى الشاعر الوجداني في هذه المظاهر الطبيعية من حوله مصدرًا للسعادة والتأمل، وملجأ يهرب إليه من أكدار الحياة اليومية، ورفيقًا يصاحبه ويناجيه[5]، وتبدّى هذا الامتزاج بهذه المظاهر الطبيعية في القصيدة الوجدانية؛ كما تبدّى في عنوانها أيضًا، وأصبح القارئ يصادف أسماء هذه المظاهر الطبيعية في الكثير من عناوين الشعراء الوجدانيين[6].

ويمكن تقسيم هذه الكائنات والمظاهر الطبيعية **قسمين**: يختص أولهما بكائنات الطبيعة الأرضية؛ كالبحار، والغابات، والطيور، والورود، ويختص القسم الآخر بمظاهر الكون المتنوعة؛ كالرياح، والنجوم، والليل، والربيع.

فمن عناوين القصائد المرتبطة بكائنات الطبيعة الأرضية: حديقة،

---

(1) انظر: **الألحان الضائعة**: 86.

(2) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 257.

(3) انظر: **ليالي الهرم**: 65، **وأغنيات على النيل**: 87.

(4) انظر: **المعجم الفلسفي**: 112.

(5) انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 385 ـ 390، **وأهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث**: 138 ـ 148.

(6) انظر: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 19.

و: وصف البحر، و: حلم وردة عند عبد الرحمن شكري[1]، و: الورد، و: الوردة الذابلة عند المازني[2]، و: البحر، و: الشحرور، و: ماذا تقول الساقية عند جبران[3]، و: الجندي والغدير عند رشيد أيوب[4]، و: النهر المتجمد عند ميخائيل نعيمة[5]، و: في القفر، و: الغدير الطموح، و: الفراشة المحتضرة، و: زهرة أقحوان، و: الغابة المفقودة عند إيليا أبو ماضي[6]، و: البحر، و: الطائر والغصن عند خليل شيبوب[7]، و: أنفاس الخزامى، و: الورود الحمراء عند أحمد زكي أبو شادي[8]، و: الزنبقة الذاوية، و: مناجاة عصفور، و: تحت الغصون، و: الغاب عند الشابي[9]، و: بحيرة كومو، و: الوردة الصفراء عند علي محمود طه[10]، و: حب على الصحراء، و: يا بحر عند إبراهيم ناجي[11]، و: الشجرة العارية عند حسن الصيرفي[12]، و: الغدير الذهبي، و: مرثية غصن الزيتون، و: جار الصحراء، و: تكلّم أيها البحر، و: النيل، و: صلاة العشب، و: صحراء العجائب عند محمود حسن إسماعيل[13]، و: زنبقة، و: في موسم الورد، و: البرعم الأخضر عند عمر أبو ريشة[14]، و: في

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 63، 2/ 149، 5/ 469.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 27، 49.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة لمؤلّفاته العربية**: 584، 585، 593.

(4) انظر: **الأيوبيات**: 23.

(5) انظر: **همس الجفون**: 10.

(6) انظر: **ديوانه**: 149، 361، 522، 707، 801.

(7) انظر: **الفجر الأول**: 68، 191.

(8) انظر: **أنداء الفجر**: 49، والينبوع: 108.

(9) انظر: **أغاني الحياة**: 31، 55، 171، 188.

(10) انظر: **ديوانه**: 144، 373.

(11) انظر: **ديوانه**: 206، 327.

(12) انظر: **الألحان الضائعة**: 53.

(13) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 111، 313، 563، 627، 729، 745، 2/ 1155.

(14) انظر: **ديوانه**: 307، 327، 341.

الحديقة، و: ورود، و: في الغاب، و: حديث وردة، و: مناجاة زهرة عند طاهر زمخشري[1]، و: حديث زهرتين عند عبد الله الفيصل[2]، و: روضة، و: بين الزهور، و: سنبلة عند حسن القرشي[3].

ومن عناوين القصائد المرتبطة بمظاهر الكون المتنوعة: صوت الليل، و: أنفاس السحَر، و: سحر الربيع، و: الربيع والصِّبا، و: الليل عند عبد الرحمن شكري[4]، و: إلى القمر عند العقاد[5]، و: أغنية الليل عند جبران[6]، و: ترنيمة الرياح عند نعيمة[7]، و: أنا والنجم، و: البدر الآفل عند إيليا أبو ماضي[8]، و: في الليل، و: أمام الغروب عند نسيب عريضة[9]، و: أنداء الفجر، و: في عرس الربيع، و: النجوم، و: الشروق الهائب عند أحمد زكي أبو شادي[10]، و: زئير العاصفة، و: بقايا الخريف، و: رثاء فجر عند الشابي[11]، و: عاصفة، و: الخريف، و: الحب والربيع، و: الربيع عند إبراهيم ناجي[12]، و: أغاني الربيع، و: السحابة المغترّة، و: تحت ضوء القمر، و: الربيع الباهت عند حسن الصيرفي[13]، و: القرية الهاجعة في ظلِّ القمر عند محمود حسن إسماعيل[14]، و: ليأتِ الفجر عند عمر أبو ريشة[15]، و: في الليلة

(1) انظر: **ألحان مغترب**: 14، 118، 140، **ومجموعة الخضراء**: 122، 672.
(2) انظر: **حديث قلب**: 71.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 100، 2/ 414، 3/ 83.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 149، 171، 3/ 251، 292، 6/ 488.
(5) انظر: **وهج الظهيرة**: 48.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة لمؤلّفاته العربية**: 583.
(7) انظر: **همس الجفون**: 87.
(8) انظر: **ديوانه**: 283، 684.
(9) انظر: **الأرواح الحائرة**: 108، 161.
(10) انظر: **أنداء الفجر**: 14، **والشعلة**: 30، 31، **والينبوع**: 108.
(11) انظر: **أغاني الحياة**: 42، 62، 126.
(12) انظر: **ديوانه**: 208، 219، 299، 328.
(13) انظر: **الألحان الضائعة**: 18، 43، 57، 79.
(14) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 51.
(15) انظر: **ديوانه**: 291.

القمراء، و: في الأصيل، و: مع النجمة العذراء، و: عودة الربيع عند طاهر زمخشري[1]، و: النجم الخابي عند جليلة رضا[2]، و: الربيع، و: من وحي الغروب، و: رؤى الفجر، و: مع القمر عند حسن القرشي[3].

ومن عناوين القصائد التي جمعت النوعين السابقين، فمزجت كائنات الطبيعة الأرضية بالظواهر الكونية: أوراق الخريف عند ميخائيل نعيمة[4]، و: الضفادع والنجوم عند إيليا أبو ماضي[5]، و: المساء في الصحراء عند أحمد زكي أبو شادي[6]، و: البحر والقمر عند علي محمود طه[7]، و: يا نسيم البحر عند إبراهيم ناجي[8]، و: ورود الربيع عند طاهر زمخشري[9].

ومن عناوين القصائد التي لم تقتصر على عنصر معين من عناصر الطبيعة، بل ارتبطت بالطبيعة والكون بوجه عام: الشعر والطبيعة عند عبد الرحمن شكري[10]، و: قصيدة الطبيعة عند إيليا أبو ماضي[11]، و: مأتم الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل[12]، و: الكون عند صالح جودت[13].

4 ـ كثرة الألفاظ الإيحائية ذات الدلالات المطلقة

يبدو أن احتفال الشعراء الوجدانيين بالطبيعة الحالمة والأجواء

---

(1) انظر: **ألحان مغترب**: 67، 170، و**مجموعة الخضراء**: 83، 580.

(2) انظر: **اللحن الباكي**: 6.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 353، 540، 2/ 25، 3/ 13.

(4) انظر: **همس الجفون**: 47.

(5) انظر: **ديوانه**: 667.

(6) انظر: **الشعلة**: 21.

(7) انظر: **ديوانه**: 363.

(8) انظر: **ديوانه**: 296.

(9) انظر: **مجموعة الخضراء**: 798.

(10) انظر: **ديوانه** 3/ 260.

(11) انظر: **ديوانه**: 183.

(12) انظر: **الأعمال الكاملة له** 4/ 1839.

(13) انظر: **سلة حب**: 41.

الساحرة قد أثّر في أسلوبهم الشعري، فجعلهم يُكثرون من استعمال التعبيرات الإنشائية الفضفاضة المشتملة على ألفاظ معينة تتمتع بقدرة كبيرة على الإيحاء واستمالة المتلقي؛ لكنها ـ بسبب كثرة استعمالها ـ فقدتْ قدرًا كبيرًا من دلالتها الخاصة، وغدت ذات دلالة عامة وإيحائية في كثير من السياقات الشعرية التي ترِد فيها، وتنتمي معظم هذه الألفاظ الإيحائية إلى الطبيعة، ويمكن تقسيمها إلى عدد من الحقول الدلالية، فبعضها **بصري**؛ مثل: النور، والضياء، والشاطئ، والضِّفاف، وبعضها **سمعي**؛ مثل: النغم، والأغاني، والأناشيد، والألحان، والأغاريد، وبعضها **مشموم**؛ مثل: العطر، والعبير، وبعضها **معنوي**؛ مثل: السِّحر، والأحلام.

وقد تنبّه عبد القادر القط لهذه الظاهرة عند الشعراء الوجدانيين، وأشار إلى معجمهم الشعري الذي «يعتمد في الأغلب على ألفاظ شفّافة ـ إن صحّ هذا التعبير ـ ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية عديدة؛ أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة»[(1)]، وقدّم القط بعض الأمثلة على هذه الألفاظ الشفافة، ومنها: النور ومشتقاته، والعطور[(2)].

كما أفرد شوقي ضيف فصلًا كاملًا لدراسة: ضجيج الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه[(3)]، وهو أحد أعلام الشعر الوجداني المعاصر، والواقع أن هذه الظاهرة الأسلوبية أوضح عند شاعر وجداني آخر، وهو: محمود حسن إسماعيل، وقد انتقده محمد مندور قديمًا؛ بسبب اضطراب الرؤية الشعرية عنده، وعلوّ الرنين في شعره[(4)]، وستأتي بعد قليل شواهد هذا المنحى في عناوين قصائده.

وألمح يوسف نوفل إلى وجود هذه الظاهرة في عناوين القصائد التي تعتمد في صياغتها على استعمال «الكلمات الحالمة»[(5)]، واستشهد على

---

(1) **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 16.

(2) انظر: المصدر السابق: 354، 385.

(3) انظر: **دراسات في الشعر العربي المعاصر**: 195 ـ 211.

(4) انظر: كتابيه: **في الميزان الجديد**: 94 ـ 95، **والشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة**: 132 ـ 134.

(5) **في الأدب السعودي**: 29.

ذلك بعدد من العناوين؛ دون أن يعيِّن الكلمات المقصودة بهذا الوصف[1].

أمّا شواهد هذه الألفاظ الإيحائية في عناوين القصائد، فمنها في **المجال البصري** الذي يتضمن ألفاظ: (النور، والضياء، والشاطئ، والضِّفاف): الشاطئ المهجور عند علي محمود طه[2]، و: نور من الله، و: النور المهاجر، و: طريق الضياء، و: سجدة في طريق النور، و: مع النور الأعظم، و: موسيقا من النور عند محمود حسن إسماعيل[3]، و: نور عند صالح جودت[4]، و: النور عند عمر أبو ريشة[5]، و: موجة النور، و: على الضِّفاف، و: تيار نور عند طاهر زمخشري[6]، و: شاطئ الأفراح عند عبد الله الفيصل[7]، و: على الشاطئ، و: شاطئ الضياع عند حسن القرشي[8].

ومن عناوين القصائد الإيحائية في **المجال السمعي** الذي يشمل ألفاظ: (النغم، والأغاني، والأناشيد، والألحان، والأغاريد): النغمات، و: أغاريد شاعر عند عبد الرحمن شكري[9]، و: أغنية الليل عند جبران[10]، و: ترنيمة الرياح عند نعيمة[11]، و: أنشودة الرعد، و: أغنية الأحزان، و: أغنية الشاعر، و: نشيد الأسى، و: أغاني التائه، و: من أغاني الرعاة، و: ألحاني السكرى، و: نشيد الجبار عند الشابي[12]، و: النشيد، و: أغنية ريفية، و: أغنية الجندول، و: نشيد أفريقي، و: أغنية

(1) انظر: المصدر السابق: 31.
(2) انظر: **ديوانه**: 84.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 451، 2/ 877، 985، 1339، 4/ 1909، 1983.
(4) انظر: **سلة حب**: 54.
(5) انظر: **ديوانه**: 418.
(6) انظر: **ألحان مغترب**: 61، 137، **ومجموعة الخضراء**: 186.
(7) انظر: **حديث قلب**: 145.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 279، 2/ 671.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 62، 4/ 383.
(10) انظر: **المجموعة الكاملة لمؤلّفاته العربية**: 583.
(11) انظر: **همس الجفون**: 87.
(12) انظر: **أغاني الحياة**: 18، 47، 64، 83، 89، 152، 165، 179.

الحب، و: لحن من فينّا عند علي محمود طه[1]، و: أغاني الربيع، و: اللحن الضائع عند حسن الصيرفي[2]، و: أغنية ذابلة، و: هكذا أغنّي، و: من أغاني البائسين، و: القاهرة تغنّي، و: حين أشدو، و: من أغاني الرقّ، و: نشيد الأغلال، و: نشيد الغار، و: أغنية من الكوخ، و: غنِّ للملاح، و: سأشدو، و: مصر أنشودة الدنيا، و: أغنية للنيل، و: أغنية للصحارى عند محمود حسن إسماعيل[3]، و: أغنية مصرية، و: ألحان مصرية، و: أنشودة القاهرة، و: أغنية على قبر بطل عند صالح جودت[4]، و: تغريدة النجوى، و: أغاريد الحمراء عند طاهر زمخشري[5]، و: نشيد الفداء عند عبد الله الفيصل[6]، و: نغمة، و: أنشودة ربيع، و: أنشودة الحياة، و: ترنيمة قلب، و: لحن الأمل عند حسن القرشي[7]، و: المغني الحزين عند فاروق جويدة[8].

والشواهد السابقة تظهر بوضوح مدى شيوع هذه الألفاظ الإيحائية المتعلقة بالأغاني والأناشيد في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين بعامة؛ وعند أبي القاسم الشابي، ومحمود حسن إسماعيل بخاصة، ولعل للصورة النمطية المنتشرة عند هؤلاء الشعراء عن الشاعر ومهمته التعبيرية والغنائية في الحياة أثرًا في شيوع هذه الألفاظ لديهم.

ومن عناوين القصائد الإيحائية في **مجال المشموم** الذي يتضمن لفظي: (العطر، والعبير): العطر الأسير، و: العطر الكاذب،

---

(1) انظر: **ديوانه**: 16، 29، 120، 136، 246، 368.

(2) انظر: **الألحان الضائعة**: 18، 20.

(3) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 277، 439، 521، 579، 621، 653، 765، 2/ 875، 1217، 1345، 3/ 1539، 1581، 1587، 4/ 1899.

(4) انظر: **أغنيات على النيل**: 48، **وألحان مصرية**: 179، **وأنغام من القاهرة**: 20، 161.

(5) انظر: **مجموعة الخضراء**: 631، 788.

(6) انظر: **حديث قلب**: 29.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 105، 161، 171، 212، 269.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 415.

و: تاهت في العبير، و: نداء العطر عند محمود حسن إسماعيل[1]، و: زجاجة العطر، و: منبع العطر عند طاهر زمخشري[2]، و: عطر الحب عند حسن القرشي[3].

ومن عناوين القصائد الإيحائية في **المجال المعنوي** الذي يشتمل على لفظي: (السِّحر، والأحلام): سحر الربيع، و: مشتري الأحلام، و: حلم النفس، و: حلم الفردوس، و: حلم وردة عند عبد الرحمن شكري[4]، و: الملاح المسحور عند المازني[5]، و: أحلام شاعر، و: أيتها الحالمة بين العواصف عند الشابي[6]، و: من أحلام الربيع، و: زورق الأحلام، و: مرفأ الأحلام، و: أطياف الحلم الأخضر، و: كهف الأحلام، و: حلم العمر عند طاهر زمخشري[7]، و: كان حلمًا عند عبد الله الفيصل[8]، و: التلّ المسحور، و: حلم الغد، و: جنى الأحلام، و: الهوى السحري، و: أحلام ضائعة، و: عندما ينكسر الحلم عند حسن القرشي[9]، و: أحلام حائرة، و: وعادت سفينة الأحلام، و: كان حلمًا و: أترى يفيد الحلم، و: كانت لنا أحلام عند فاروق جويدة[10].

وتقترب من السحر والأحلام بعض الألفاظ الإيحائية المرتبطة بالأسرار؛ مثل: **المجهول، والمفقود، والضائع، والمهجور**، وقد أولع بعض الشعراء الوجدانيين باستعمالها في مضامين قصائدهم، وفي عناوينها، وهي تُظهر قلق هؤلاء الشعراء وحيرتهم، وتطلعهم إلى ما وراء واقعهم

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 743، 785، 2/ 1191، 1231.
(2) انظر: **ألحان مغترب**: 71، **ومجموعة الخضراء**: 119.
(3) انظر: **ديوانه** 3/ 71.
(4) انظر: **ديوانه** 3/ 251، 309، 4/ 345، 354، 5/ 469.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 206.
(6) انظر: **أغاني الحياة**: 114، 155.
(7) انظر: **ألحان مغترب**: 59، **ومجموعة الخضراء**: 255، 537، 603، 676، 714.
(8) انظر: **وحي الحرمان**: 109.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 192، 271، 2/ 67، 308، 3/ 137، 286.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 37، 80، 281، 296، 356.

المنظور، ومن هذه العناوين: إلى المجهول عند عبد الرحمن شكري[1]، و: الفردوس الضائع، و: الغابة المفقودة عند إيليا أبو ماضي[2]، و: الكآبة المجهولة، و: الجنة الضائعة عند الشابي[3]، و: الشاطئ المهجور عند علي محمود طه[4]، و: الصديق المفقود، و: الغد المجهول، و: اللحن الضائع عند حسن الصيرفي[5]، و: الفردوس المهجور عند محمود حسن إسماعيل[6]، و: الفلاح المجهول عند صالح جودت[7]، و: الحبيب المجهول عند جليلة رضا[8]، و: عاشق المجهول عند حسن القرشي[9].

5 ـ احتفال العناوين بالصور الخيالية

مع ظهور التيار الوجداني في الشعر العربي الحديث ازداد الاهتمام بالصورة الخيالية، وأصبح احتفاء الشعراء الوجدانيين بها من أبرز ما يميز اتجاههم الشعري؛ إذْ «يتسم الشعر الوجداني بسِمات فنية عُرِف بها؛ من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم»[10]، وظهر أثر هذا في عناوين القصائد؛ من خلال «لغة جديدة اعتمدت التصوير الخيالي؛ وذلك بالإفراط في التشخيص والاستعارات والتشبيهات والمجازات على اختلاف أنواعها»[11]، وهو ما حدا بطه حسين إلى أن يعترض على جموح الخيال في بعض عناوين الشعراء الوجدانيين؛ مثل عنوان: وراء الغمام لإبراهيم ناجي، وعنوان: أنفاس محترقة لمحمود أبو الوفا، ويرى أن مقصود

(1) انظر: **ديوانه** 5/ 435.
(2) انظر: **ديوانه**: 710، 801.
(3) انظر: **أغاني الحياة**: 22، 147.
(4) انظر: **ديوانه**: 84.
(5) انظر: **الألحان الضائعة**: 20.
(6) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 27.
(7) انظر: **أغنيات على النيل**: 24.
(8) انظر: **اللحن الباكي**: 141.
(9) انظر: **ديوانه** 3/ 146.
(10) **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 14.
(11) **العنوان في القصيدة العربية**: 52.

الشاعرين منهما غير مفهوم[1]، وهما عنوانا ديوانين للشاعرين؛ لكنهما يكشفان عن نسق العنونة بعامة عند شعراء المدارس الوجدانية، وعن ميلهم إلى التجديد في صياغة العنوان؛ عبر التصوير الخيالي المتأنق.

وربما من أجل هذا اتسمت الحركة الوجدانية «بشعرية عنونتها التي تُفصح عنها كثير من دواوين شعراء المهجر وأبولّو وقصائدهم»[2]، وكذلك عناوين القصائد عند شعراء الديوان، ومنهم: عبد الرحمن شكري الذي أشار محمد عويس إلى ما تنطوي عليه عناوينه من «الخيال الخصب»[3]؛ ولا سيما عند موازنتها بعناوين القصائد عند شعراء الإحياء، التي اتصفت بالوضوح، والحياد الموضوعي، وتجنب التصوير الخيالي الجامح.

ويمكن الحديث عن **أربعة أنماط من الصورة** في عناوين الشعراء الوجدانيين، **فالنمط الأول**: هو التصوير التجسيمي المبني على تجسيم المدركات الذهنية أو الحسية في صورة كائنات محسوسة جامدة أو حية، **والنمط الثاني**: هو التصوير التشخيصي المبني على تشخيص المدركات الذهنية، أو الكائنات الجامدة، أو الحية في صورة إنسانية؛ عبر إضفاء صفات أو لوازم بشرية عليها[4]، **والنمط الثالث**: هو التصوير الإيحائي المبني على نقل صورة واقعية توحي بعاطفة الشاعر وبأجواء القصيدة؛ دون الاعتماد على الاستعارة أو التشخيص، وهو ما يسميه بعض النقاد: التصوير بالحقيقة[5]، **والنمط الرابع**: هو الصوَر الغريبة والمبتكرة المعتمِدة على أسلوب المفارقة، أو على أسلوب تراسل الحواس.

فمن عناوين القصائد التي تنتمي إلى نمط التجسيم: لسان الغيب، و: الآمال الذاوية، و: طائر السعادة عند عبد الرحمن شكري[6]، و: حبل

---

(1) انظر: **حديث الأربعاء**: 157، 188.

(2) **العين والعتبة**: 53.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 348.

(4) انظر: **المعجم الأدبي**: 67، **والمعجم المفصل في الأدب** 1/ 252.

(5) انظر: **النقد الأدبي الحديث**: 457، **وعن بناء القصيدة العربية الحديثة**: 87، **والتصوير الشعري**: 183 ـ 186.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 159، 5/ 452، 6/ 495.

التمني عند نعيمة[1]، و: أنامل النسيان عند نسيب عريضة[2]، و: بحر الأماني عند أحمد زكي أبو شادي[3]، و: صفحة من كتاب الدموع عند الشابي[4]، و: أرجوحة الظلم عند محمود حسن إسماعيل[5]، و: كأس الحب، و: على جدار الصمت، و: غبار السنين، و: حقيبة الذكريات، و: حبل الانتظار عند طاهر زمخشري[6]، و: جدار الظلام عند محمد حسن فقي[7]، و: كأس الخداع عند عبد الله الفيصل[8]، و: غرّد الفجر فهيّا، و: كأس من الأحلام، و: ينابيع الأسى، و: أطياف من رماد الغربة، و: إناء الحزن عند حسن القرشي[9].

ومن عناوين القصائد التي تنتمي إلى **نمط التشخيص**: حلم وردة عند عبد الرحمن شكري[10]، و: أشباح الماضي على جثة الأمس عند المازني[11]، و: نهر يغنّي عند ميخائيل نعيمة[12]، و: مصرع القمر، و: حديث موجة عند إيليا أبو ماضي[13]، و: الوفاء الذبيح عند أحمد زكي أبو شادي[14]، و: المساء الحزين عند الشابي[15]، و: الأمسية الحزينة، و: القمر العاشق عند علي محمود طه[16]، و: السحابة المغترّة،

(1) انظر: **همس الجفون**: 22.
(2) انظر: **الأرواح الحائرة**: 242.
(3) انظر: **أنداء الفجر**: 41.
(4) انظر: **أغاني الحياة**: 106.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 933.
(6) انظر: **مجموعة الخضراء**: 51، 414، 448، 522، 879.
(7) انظر: **قدر ورجل**: 288.
(8) انظر: **حديث قلب**: 60.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 120، 392، 3/ 29، 52، 73.
(10) انظر: **ديوانه** 5/ 469.
(11) انظر: **ديوانه** 2/ 158.
(12) انظر: **همس الجفون**: 130.
(13) انظر: **ديوانه**: 293، 366.
(14) انظر: **الينبوع**: 86.
(15) انظر: **أغاني الحياة**: 59.
(16) انظر: **ديوانه**: 77، 123.

و: البسمات الساخرة عند حسن الصيرفي[1]، والحسْن الثرثار عند كامل الشناوي[2]، و: ظمأ العيون، و: دمعة في قلب الليل، و: بكاء الرماد، و: التراب الحائر، و: العطر الكاذب، و: على ذراع الريح، و: وقالت حبة الرمل، و: الأذان الذبيح عند محمود حسن إسماعيل[3]، و: السفينة الحائرة عند صالح جودت[4]، و: الموجة العذراء، و: مع النجمة العذراء، و: أنفاس الصمت، و: الوعد الضاحك، و: أشباح الظنون، و: أنامل النسيان عند طاهر زمخشري[5]، و: المقبرة الحانية عند محمد حسن فقي[6]، و: لحن جريح، و: ظمِئتْ كأسي، و: إذا ابتسم الربيع، و: كبرياء الجرح، و: ضحكات الريح، و: أشباح الذلّ الهاربة، و: هدب أرعن، و: لحن جائع، و: بيروت في قبضة الظلام عند حسن القرشي[7]، و: أحلام حائرة، و: الزمن الحزين، و: تحت أقدام الزمان عند فاروق جويدة[8].

وتُظهر الشواهد السابقة احتفاء ثلاثة من الشعراء الوجدانيين بهذا النمط من الصور الخيالية، وشيوعه شيوعًا لافتًا في عناوين قصائدهم، وهم: محمود حسن إسماعيل، وطاهر زمخشري، وحسن القرشي، ويكشف هذا الشيوع مدى اعتماد هؤلاء الشعراء على هذا الأسلوب التصويري في نهجهم الشعري بعامة داخل قصائدهم.

ومن عناوين القصائد التي تنتمي إلى **نمط التصوير الإيحائي** المبني على نقل صورة واقعية توحي بعاطفة الشاعر وبأجواء القصيدة؛ دون

---

(1) انظر: **الألحان الضائعة**: 43، 44.

(2) انظر: **لا تكذبي**: 41.

(3) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 81، 269، 773، 775، 785، 2/ 1249، 3/ 1413، 1559.

(4) انظر: **سلة حب**: 96.

(5) انظر: **ألحان مغترب**: 171، **ومجموعة الخضراء**: 83، 554، 625، 799، 865.

(6) انظر: **قدر ورجل**: 327.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 176، 184، 203، 2/ 605، 3/ 22، 31، 63، 95، 280.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 37، 130، 313.

الاعتماد على الاستعارة أو التشخيص: الزنبقة الذاوية عند الشابي[1]، و: الأجنحة المحترقة عند علي محمود طه[2]، و: رسائل محترقة، و: أنوار المدينة عند إبراهيم ناجي[3]، و: في جزيرة معك لصالح جودت[4]، و: في الخيمة البيضاء، و: صخرة على الضِّفاف لطاهر زمخشري[5]، و: عندما تحترق القناديل عند حسن القرشي[6]، و: وتحترق الشموع عند فاروق جويدة[7].

أمّا النمط الربع من أنماط الصورة في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين؛ فهو: **نمط الصوَر الغريبة والمبتكرة**، وقد لحظتُ أن هؤلاء الشعراء في سعيهم نحو الصوَر الغريبة والمبتكرة اعتمدوا على أحد أسلوبين، وهما: أسلوب المفارقة، وأسلوب تراسل الحواس.

وينبني أسلوب **المفارقة** في التصوير على ابتكار صُوَر تُفاجئ المتلقي، وتُثير دهشته؛ لمخالفتها ما يعرفه أو يألفه من حقائق الحياة وخبراتها الشائعة، أو لأنها تتكون من أجزاء متعارضة في دلالتها[8]، ومن عناوين القصائد التي اعتمدت على هذا الأسلوب في التصوير: إكليل الشوك عند المازني[9]، ومثله عنوان قصيدة أحمد زكي أبو شادي: تاج الشوك[10]، و: النهر الظامئ عند علي محمود طه[11]، و: بحيرة

(1) انظر: **أغاني الحياة**: 31.
(2) انظر: **ديوانه**: 43.
(3) انظر: **ديوانه**: 149، 212.
(4) انظر: **ليالي الهرم**: 88.
(5) انظر: **مجموعة الخضراء**: 573، 619.
(6) انظر: **ديوانه** 3/ 191.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 69.
(8) انظر: **المعجم الأدبي**: 258، **والمفارقة والأدب**: 14 ـ 15، **وبناء المفارقة**: 191.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 191، والإكليل: التاج، أو عصابة على هيئته تُزيَن بالجواهر أو الورود؛ انظر: **القاموس المحيط**: 1361، **والمعجم الوسيط** 2/ 796 (مادة: ك ل ل)
(10) انظر: **الشعلة**: 132.
(11) انظر: **ديوانه**: 182.

العطش، و: المشي على سطح الماء عند حسن القرشي[1].

و**تراسل الحواس** هو أسلوب من أساليب التصوير في الشعر الحديث، ومعناه: «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصِف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشمّ، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا، والطعوم عطورًا»[2]. ومن عناوين القصائد التي اعتمدت على هذا الأسلوب في التصوير: الدمعة الخرساء عند إيليا أبو ماضي[3]، و: النغم الأزرق، و: صوت عبِق عند حسن القرشي[4].

هذه هي أنماط الصورة في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين، وقد تبين من شواهدها السابقة مدى احتفال هؤلاء الشعراء بالصورة في عناوينهم، وتفنّنهم في استعمالها؛ ومع هذا فإنهم لم يكونوا موفّقين دائمًا في هذا المنحى، إذ اشتملت عناوين القصائد عندهم على **بعض الصور والرموز التي فقدتْ قدرًا كبيرًا من تأثيرها؛ بسبب كثرة ترديدها**، ومن أبرز هذه الصور والرموز التي لا يملّ الشعراء الوجدانيون من تكرارها: صورة **البلبل** الذي يتغنون بجمال صوته حينًا، ويأسَون له صامتًا أو سجينًا حينًا آخر؛ رامزين بذلك إلى التوق إلى الحرية، والتخلص من القيود.

وقد صدّر العقاد ديوانه: هدية الكروان وذيّله بدعوة الشعراء إلى الالتفات إلى طائر الكروان المألوف في مصر؛ مبديًا تعجّبه من شيوع استعمال البلبل بين شعراء عصره؛ مع قلة مشاهدتهم له، وفي هذا يقول: «ومن العجيب أنك لا تقرأ صدى للكروان فيما ينظم الشعراء المصريون؛ على كثرة ما يُسمع الكروان في أجوائنا المصرية من شمال وجنوب،

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 451، 3/ 323.

(2) عن **بناء القصيدة العربية الحديثة**: 78، وانظر: **النقد الأدبي الحديث**: 418، **والتصوير الشعري**: 164 ـ 165.

(3) انظر: **ديوانه**: 362.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 304، 3/ 103.

وأعجب منه أنك لا تقرأ فيما ينظمون إلا مناجاة البلابل وأشباهها؛ على قلة ما تُسمع في هذه الأجواء!»[1].

ثم يكشف العقاد عن سبب مهم لشيوع استعمال البلبل عند الشعراء المعاصرين له، وهو: تقليد بعضهم لبعض، فيقول: «أمّا الإعجاب بالطير الذي لا نسمعه؛ فذاك محاكاة منقولة تصدر من الورق البالي، وتؤذي النفس؛ كما يؤذيها كل تصنّع لا حقيقة فيه»[2].

ويبدو أن الشعراء الوجدانيين المعاصرين للعقاد لم يستجيبوا لهذه الدعوة، فقد استمرّ احتفاؤهم بالبلبل في مضامين قصائدهم، وفي عناوينها، ومن هذه العناوين: الغراب والبلبل، و: دودة وبلبل، و: البلبل السجين عند إيليا أبو ماضي[3]، و: البلبل الصامت عند أحمد زكي أبو شادي[4]، و: موت البلبل عند حسن الصيرفي[5]، و: بلبلا النيل عند صالح جودت[6]، و: بلبل عند عمر أبو ريشة[7]، و: البلبل الصامت عند عبد الله الفيصل[8]، و: البلبل، و: البلبل السجين عند حسن القرشي[9].

ومن الصوَر والرموز التي يكثر ترددها أيضًا في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين: صورة **الفراشة**، وقد تعلّق بها الشعراء الوجدانيون؛ لما تمثّله من رقة وجمال بين كائنات الطبيعة، كما استثمروا صورة تهافتها على النور، واحتراقها به؛ ليرمزوا بذلك حينًا إلى عواقب الاندفاع العاطفي غير المحسوب نحو المغريات، وحينًا آخر إلى قيمة التضحية بالنفس من أجل المثُل العليا، ومن عناوين القصائد في هذا المجال: فراشة الحب عند

(1) **هدية الكروان**: 4 ـ 5.
(2) المصدر السابق: 5، وانظر فيه أيضًا: 113 ـ 114.
(3) انظر: **ديوانه**: 235، 242، 631.
(4) انظر: **الشعلة**: 134.
(5) انظر: **الألحان الضائعة**: 73.
(6) انظر: **أغنيات على النيل**: 80.
(7) انظر: **ديوانه**: 144.
(8) انظر: **وحي الحرمان**: 144.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 57، 399.

عبد الرحمن شكري[1]، و: الفراشة المحتضرة عند إيليا أبو ماضي[2]، و: الفراشة عند إبراهيم ناجي[3]، و: راهبة الضحى الفراشة عند محمود حسن إسماعيل[4]، و: الفراشة والشاعر، و: فراشة النادي عند أحمد قنديل[5]، و: إلى الفراشة، و: فراشة عند حسن القرشي[6].

ومن الصوَر الرمزية التي تتردد كذلك في عناوين الشعراء الوجدانيين: صورة **السراب** الذي يرمزون به غالبًا إلى الخداع، والتلوّن، والآمال الكاذبة، ومن عناوين القصائد التي تتخذ من السراب مادة تصويرية لها: سراب الودّ عند عبد الرحمن شكري[7]، و: ملحمة السراب، و: كذب السراب عند إبراهيم ناجي[8]، و: سراب عند صالح جودت[9]، و: سرّ السراب عند عمر أبو ريشة[10]، و: سراب الأمل عند طاهر زمخشري[11].

6 ـ شيوع عناوين التأمّل والفلسفة

وتشمل هذه السِّمة الكثير من عناوين القصائد في هذه المرحلة، وقد برزتْ بوضوح عند شعراء مدرسة الديوان: عبد الرحمن شكري، والمازني، والعقاد؛ لتغلغل النظرة الذهنية والمنطقية في أشعارهم، وقد رصد محمد عويس شيوع عناوين التأمل عند بعض الشعراء الوجدانيين؛ مثل: العقاد،

(1) انظر: **ديوانه** 3/ 299.
(2) انظر: **ديوانه**: 522.
(3) انظر: **ديوانه**: 90.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 161.
(5) انظر: **نقر العصافير**: 99، 104.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 379، 584، وانظر أيضًا: 2/ 440.
(7) انظر: **ديوانه** 3/ 284.
(8) انظر: **ديوانه**: 161، 277.
(9) انظر: **ألحان مصرية**: 175.
(10) انظر: **ديوانه**: 318.
(11) انظر: **مجموعة الخضراء**: 305.

وأحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي[1]، كما لحظ عبد الله الرشيد كثرة هذا الضرب من العناوين عند الشعراء الوجدانيين السعوديين[2]، أمّا خالد حسين فقد عدّد بعض الحقول الدلالية التي تنتظم فيها عناوين الشعراء الوجدانيين، ورأى أن من أبرزها: التأمل، والتساؤل[3].

ويمكن تصنيف عناوين التأمل والفلسفة لدى الشعراء الوجدانيين إلى مجالات متعددة، فبعض هذه العناوين اتجهت إلى التأمل في **الظواهر الطبيعية**، أو من خلالها وبِوحي منها، ومن عناوين القصائد في هذا المجال: خطرات في المساء عند عبد الرحمن شكري[4]، و: البحر مِرآة الحياة عند خليل شيبوب[5]، و: وحي المطر، و: وحي المساء عند أحمد زكي أبو شادي[6]، و: من وحي الغروب عند حسن القرشي[7].

وبعض هذه العناوين اتجهت إلى التأمل في **الحياة والموت** بصفة عامة، ومن عناوين القصائد في هذا المجال: خطرات في الحياة، و: خواطر في الحياة عند عبد الرحمن شكري[8]، و: عبث الحياة وباطلها، و: العقل والموت، و: خواطر في الموت، و: وقفة في الحياة، و: الدهر والحياة عند المازني[9]، و: الكون والحياة عند العقاد[10]، و: جمال الموت عند رشيد أيوب[11]، و: عبث الدنيا عند أحمد زكي أبو شادي[12]، و: نظرة

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 338، 362، 366.
(2) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 41.
(3) انظر: **في نظرية العنوان**: 174.
(4) انظر: **ديوانه 1/ 47**.
(5) انظر: **الفجر الأول**: 88.
(6) انظر: **أنداء الفجر**: 70، والشعلة: 38.
(7) انظر: **ديوانه 1/ 540**.
(8) انظر: **ديوانه 1/ 91، 6/ 534**.
(9) انظر: **ديوانه 2/ 175**، 205، 3/ 222، 235، 257.
(10) انظر: **وهج الظهيرة**: 35.
(11) انظر: **الأيوبيات**: 49.
(12) انظر: **الشعلة**: 56.

في الحياة، و: حديث المقبرة عند الشابي[1]، و: دنيا عند عمر أبو ريشة[2]، و: صميم الحياة عند طاهر زمخشري[3]، و: سخرية الحياة عند محمد حسن فقي[4].

واتجهت بعض عناوين القصائد إلى التأمل في **النفس**، والتساؤل عن الذات، والتفكّر في طبائع الإنسان بعامة، ومن هذه العناوين: طبع الإنسان، و: نظرتان في النفس عند عبد الرحمن شكري[5]، و: طلاء نفس عند العقاد[6]، و: من أنتِ يا نفسي عند ميخائيل نعيمة[7]، و: من أنا عند إيليا أبو ماضي[8]، و: من أنا، و: نفس تبحث عن نورها، وجحيم النفس، و: ازدواج الشخصية عند محمد حسن فقي[9].

كما كان للبحث عن **بواطن الأشياء المحسوسة، وحقائق المعاني المجرّدة** نصيبٌ من العناوين التأملية عند الشعراء الوجدانيين، ومن هذه العناوين: مَعَانٍ لا يدركها التعبير، و: الإنسان والزمن عند عبد الرحمن شكري[10]، و: عمر السعادة[11] عند العقاد، و: الخير والشرّ عند ميخائيل نعيمة[12]، و: السعادة عند الشابي[13]، و: وحي المصباح عند حسن الصيرفي[14]، و: نهر الحقيقة عند محمود حسن

(1) انظر: **أغاني الحياة**: 15، 134.
(2) انظر: **ديوانه**: 194.
(3) انظر: **ألحان مغترب**: 19.
(4) انظر: **قدر ورجل**: 303.
(5) انظر: **ديوانه** 3/ 262، 4/ 393.
(6) انظر: **أعاصير مغرب**: 50.
(7) انظر: **همس الجفون**: 16.
(8) انظر: **ديوانه**: 484.
(9) انظر: **قدر ورجل**: 105، 145، 265، 358.
(10) انظر: **ديوانه** 2/ 152، 167.
(11) انظر: **هدية الكروان**: 91.
(12) انظر: **همس الجفون**: 64.
(13) انظر: **أغاني الحياة**: 151.
(14) انظر: **الألحان الضائعة**: 67.

إسماعيل[1]، و: مظاهر عند عمر أبو ريشة[2].

كما تعلق بعض الشعراء الوجدانيين بتتبع الأسرار، واكتشاف الألغاز من حولهم، ومن هنا ترددتْ في عناوين قصائدهم التأملية مفردتا: **السرّ، واللغز** بصورة لافتة، وربما كان ذلك بأثرٍ من تعلقهم المعهود بالمجهول، وسعيهم إلى استكشافه، وارتياد آفاقه، ومن عناوين قصائدهم في هذا المجال: لغز الحياة عند عبد الرحمن شكري[3]، و: الطلاسم، والسرّ في الأرواح، و: الأسرار عند إيليا أبو ماضي[4]، و: سرّ النهوض عند الشابي[5]، و: عرفتُ السرّ، و: أنا والسرّ، و: موسيقا من السرّ عند محمود حسن إسماعيل[6]، و: سرّ السراب عند عمر أبو ريشة[7]، و: سرّ المنى عند حسن القرشي[8].

ولعل آخر مجالات التأمل: ما يُلحظ من اتجاه عدد من الشعراء الوجدانيين إلى **استخلاص الحِكَم المباشرة، وتقديم بعض الرؤى الفلسفية** في عناوين قصائدهم، ومن هذه العناوين: الموت ثمرة الحياة عند المازني[9]، و: الحسن لا يُشرى ولا يُستجلَب، و: الغبطة فكرة، و: فلسفة الحياة عند إيليا أبو ماضي[10]، و: فلسفة الطفل عند حسن القرشي[11].

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 4/ 1795.

(2) انظر: **ديوانه**: 369.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 97.

(4) انظر: **ديوانه**: 191، 236، 382.

(5) انظر: **أغاني الحياة**: 118.

(6) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 823، 2/ 1285، 4/ 1919.

(7) انظر: **ديوانه**: 318.

(8) انظر: **ديوانه** 2/ 301.

(9) انظر: **ديوانه** 2/ 192.

(10) انظر: **ديوانه**: 135، 451، 604.

(11) انظر: **ديوانه** 1/ 257.

7 ـ استمداد العنوان من الواقع الاجتماعي ومظاهر الحياة اليومية

وتُعدّ هذه السِّمة تجسيدًا للاتجاه الذي يسعى إلى تقريب الفنّ والأدب من الحياة العامة والموضوعات اليومية، وقد تأثر الشعراء الوجدانيون في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي بهذا الاتجاه، وكان رائدهم في هذا: منظِّر إحدى مدارسهم الوجدانية، وهي مدرسة الديوان: عباس محمود العقاد الذي دعا في مقدمة ديوانه: عابر سبيل إلى أن يستوحي الشعراء شعرهم من كل ما يحيط بهم؛ دون أن يُقيِّدوا أنفسهم بموضوعات شعرية معينة، وفي تقرير هذه الدعوة يقول: «وعلى هذا الوجه يرى عابر السبيل شعرًا في كل مكان إذا أراد: يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم، وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تُحسَب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تُحسب من دواعي الفنّ والتخييل؛ لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير»[1]، وجمع العقاد في ديوانه هذا قصائد منوّعة تحمل تطبيقًا عمليًا لهذه الدعوة النظرية.

ورأى محمد مندور أن العقاد تأثر في هذا المنزع بصنيع الشاعر العباسي الشهير: ابن الرومي في مقطّعاته الشعرية ذات المنحى الاجتماعي؛ ولا سيما أن العقاد كان معجبًا بهذا الشاعر، ودرس شعره، وألّف فيه كتابه المعروف: ابن الرومي حياته من شعره؛ لكنّ العقاد ـ في رأي مندور ـ لم يبلغ شأو ابن الرومي في هذا المسلك الشعري؛ إذْ غلبتْ على قصائد الديوان النزعة الذهنية المعهودة عند العقاد، وافتقد شعره الملَكة التصويرية اللازمة للإبداع في هذا الاتجاه[2].

أمّا شوقي ضيف؛ فرأى أن العقاد متأثر في هذا المسلك بصنيع بعض الشعراء الغربيين الذين عُنوا في شعرهم بتصوير حياة الناس، واحتفوا في قصائدهم بالموضوعات اليومية العابرة؛ غير أنه انتقد ـ مثل مندور ـ طغيان

(1) **عابر سبيل**: 5.

(2) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى**: 72 ـ 77.

النزعة الذهنية المنطقية عند العقاد، وضعف الأصداء النفسية والإيحائية التي تُخلِّفها قصائد الديوان في نفس القارئ[1].

ومهما كان النقد الذي وجِّه إلى محاولة العقاد في هذا الديوان؛ فإنه لا ينفي ريادته لهذا الاتجاه في الشعر العربي المعاصر، وأثره في تعاظم الاهتمام بهذا الجانب عند شعراء هذه المرحلة، وهو الاهتمام الذي برز أثره في مضامين قصائدهم، وفي عناوينها أيضًا.

والحديث عن بروز هذه السِّمة في عناوين القصائد عند شعراء هذه المرحلة لا يعني خلوّ الدواوين في المرحلة السابقة: مرحلة الإحياء من بعض العناوين التي تحمل هذه السِّمة، ومنها: طابع البريد عند أحمد شوقي[2]، و: البورصة عند حافظ إبراهيم[3]، و: في القطار عند معروف الرصافي[4]، و: فنجان قهوة، و: في شحّاذ عند خليل مطران[5]، وإنما المقصود أن هذه السِّمة قد ترسّختْ، واتسع مداها، وتنوّعتْ شواهدها في عناوين القصائد عند شعراء هذه المرحلة، كما أن طريقة الإحساس بهذه الأشياء اليومية عند هؤلاء الشعراء اختلفتْ اختلافًا بيِّنًا عمن سبقهم.

ومن خلال هذه الشواهد يمكن الحديث عن **ستة مجالات** تنتظم فيها عناوين القصائد المستمدة من الواقع الاجتماعي ومظاهر الحياة اليومية، وهذه المجالات هي: الأجهزة والأدوات ووسائل النقل، والأبنية والمرافق العامة، والمِهَن والأموال، والملابس والأطعمة، والمصطلحات المشهورة، والتعبيرات الاجتماعية الشائعة.

فمن عناوين القصائد المتعلقة **بالأجهزة والأدوات ووسائل النقل**: الفنجان، و: المنديل، و: قطار عابر، و: تقويم العام عند العقاد[6]،

(1) انظر: **الأدب العربي المعاصر في مصر**: 68 ـ 69، **ودراسات في الشعر العربي المعاصر**: 93 ـ 95، 103.
(2) انظر: **الشوقيات** 2/ 87.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 213.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 204.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 148، 285.
(6) انظر: **هدية الكروان**: 52، 55، **وعابر سبيل**: 26، **وأعاصير مغرب**: 31.

و: الإبريق، و: قف يا قطار بنا عند إيليا أبو ماضي[1]، و: من نافذة القطار عند أحمد زكي أبو شادي[2]، و: اثنان في سيارة عند إبراهيم ناجي[3]، و: في التلفزيون، و: مع الساعة، و: الصواريخ، و: بطاقة تعزية، و: في شاشة التلفزة عند طاهر زمخشري[4].

ومن العناوين المرتبطة **بالأبنية والمرافق العامة**: بيت يتكلم، و: أمام قفص الجيبون في حديقة الحيوان، و: وجهات الدكاكين، و: أصداء الشارع، و: الفنادق، و: المصرف، و: المنازل في الصيف والشتاء، و: الطريق في الصباح عند العقاد[5]، و: مستشفى تلّ شيحا عند إيليا أبو ماضي[6]، و: في الكافيتيريا عند كامل الشناوي[7].

ومن عناوين **المِهَن والأموال**: ساعي البريد، و: صفقة مغبونة، و: قرش معقول، و: عسكري المرور، و: الدينار في طريقه المرسوم، و: كوّاء الثياب ليلة الأحد، و: سِلَع الدكاكين في يوم البطالة، و: متسوِّل، و: لغير البيع عند العقاد[8]، و: مع ساعي البريد عند طاهر زمخشري[9].

ومن العناوين المتصلة **بالملابس والأطعمة**: الثوب الأزرق، و: الثوب الرشيد، و: وليمة المأتم، و: الصّدار الذي نسجتِه عند العقاد[10]، و: الفستان الأحمر عند محمود حسن إسماعيل[11]، و: الثوب البنفسجي عند صالح جودت[12].

(1) انظر: **ديوانه**: 500، 733.

(2) انظر: **الينبوع**: 20.

(3) انظر: **ديوانه**: 127.

(4) انظر: **ألحان مغترب**: 133، 149، 154، **ومجموعة الخضراء**: 247، 277.

(5) انظر: **عابر سبيل**: 9، 15، 20، 21، 24، 29، 38، 39.

(6) انظر: **ديوانه**: 747.

(7) انظر: **لا تكذبي**: 73.

(8) انظر: **هدية الكروان**: 44، 71، **وعابر سبيل**: 19، 22، 28، 30، 36، 43، **وأعاصير مغرب**: 26.

(9) انظر: **ألحان مغترب**: 122.

(10) انظر: **هدية الكروان**: 39، 76، **وعابر سبيل**: 35، وأعاصير مغرب: 23.

(11) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 49.

(12) انظر: **ليالي الهرم**: 18.

ومن العناوين المأخوذة من **المصطلحات المشهورة**: التنويم المغنطيسي عند عبد الرحمن شكري[1]، و: هل تعرفون (المافيه) وليدة الرفاهية عند صالح جودت[2]، و: أحلام اليقظة عند طاهر زمخشري[3]، و: سجن مؤبَّد عند حسن القرشي[4].

ومن العناوين المستمدة من **التعبيرات الاجتماعية الشائعة**: قولي مع السلامة عند العقاد[5]، و: يا مرحبا، و: صباح الخير عند طاهر زمخشري[6].

8 ـ شيوع بعض الظواهر الأسلوبية في عناوين القصائد

وأبرز هذه الظواهر الأسلوبية الشائعة: الطباق، والإضافة، والوصف. أمّا أسلوب **الطباق** فهو شائع جدًا في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين، ومن شواهده لديهم: الصغير والكبير، و: مغنم أم مغرم، و: داء أم دواء، و: بين الحياة والموت، و: بين الحقيقة والخيال، و: بين الحب والبغض عند عبد الرحمن شكري[7]، و: الربح والخسارة، و: العاشق المعشوق، و: الأسافل والأعالي، و: عالم الكرى وعالم اليقظة عند المازني[8]، و: في البعد والقرب، و: تفاؤل وتشاؤم، و: عجز أو قدرة، و: الصِّرف والمزيج عند العقاد[9]، و: الخير والشرّ عند ميخائيل نعيمة[10]، و: الرجل والمرأة، و: بين مدٍّ وجزْر، و: أفاتحة أم ختام،

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 154.
(2) انظر: **ألحان مصرية**: 228.
(3) انظر: **مجموعة الخضراء**: 726.
(4) انظر: **ديوانه** 3/ 160.
(5) انظر: **أعاصير مغرب**: 24.
(6) انظر: **مجموعة الخضراء**: 47، 828.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 72، 104، 109، 3/ 247، 278، 316.
(8) انظر: **ديوانه** 2/ 145، 155، 182، 196.
(9) انظر: **هدية الكروان**: 49، **وعابر سبيل**: 88، **وأعاصير مغرب**: 94، 97.
(10) انظر: **همس الجفون**: 64.

و: لقاء وفراق عند إيليا أبو ماضي[1]، و: الضاحك الباكي عند أحمد زكي أبو شادي[2]، و: سؤال وجواب، و: ثلج ونار عند علي محمود طه[3]، و: الميت الحيّ عند إبراهيم ناجي[4]، و: بين الصباح والمساء، و: البعيد القريب عند طاهر زمخشري[5].

ولعل من أسباب شيوع أسلوب الطباق في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين: ميل كثير منهم إلى التأمل، وإلى رصد المفارقات والظواهر المتضادة في النفس، والمجتمع، والحياة، وربما من أجل هذا كان لشعراء مدرسة الديوان النصيب الأوفر من شواهد هذه الظاهرة الأسلوبية، فقد كان كلٌ من: عبد الرحمن شكري، والمازني، والعقاد أقرب إلى الشعر التأملي من غيرهم.

ويبدو أن هذه الظاهرة الأسلوبية شائعة في الشعر الوجداني بعامة، وليس في عناوين قصائده فحسب، وقد توقف عبد القادر القط عند أسلوب المقابلة القريب في مفهومه من مفهوم الطباق ـ إذْ يمكن أن نعده طباقًا مركّبًا[6] ـ وحاول أن يعلل شيوع هذا الأسلوب في أشعار الوجدانيين تعليلًا نفسيًا اجتماعيًا، فقال: «فالشاعر الوجداني يرقب بوجدانه مجتمعًا مشدودًا بين أطراف القديم، ومشارف الجديد؛ وهو لهذا مجتمع مليء بالتناقضات؛ إلى حدّ يتجاوز التناقض الطبيعي في مجتمع مستقر، والشاعر ـ إلى جانب ذلك ـ يشعر شعورًا عامًا بما تنطوي عليه نفسه هو من تناقض بين الرغبة والمثل الأعلى، والإرادة والقدرة، والانجذاب نحو الماضي والاندفاع نحو المستقبل؛ لذلك تكثر

(1) انظر: **ديوانه**: 172، 650، 672، 806.

(2) انظر: **الشعلة**: 109.

(3) انظر: **ديوانه**: 288، 309.

(4) انظر: **ديوانه**: 33.

(5) انظر: **ألحان مغترب**: 24، **ومجموعة الخضراء**: 607.

(6) انظر في **الموازنة بين مفهومي الطباق والمقابلة**: **العمدة** 1/ 590، **وتحرير التحبير**: 179، **والإيضاح**: 263.

المقابلة في أشعار هؤلاء الوجدانيين، فتكون محورًا لكثير من صُوَرهم الشعرية، وتعبيرًا عن إحساسهم الحادّ»[1].

وأمّا أسلوبا: **الإضافة، والوصف** فإن شيوعهما في عناوين القصائد متقارب في حجمه، وفي دلالته، والمقصود هنا هو: كثرة لجوء الشعراء الوجدانيين إلى التركيب الإضافي، والتركيب الوصفي عند صياغة العنوان، ومن شواهد أسلوب التركيب **الإضافي** في عناوين قصائدهم: آمال النفس، و: فجر الشباب، و: سحر الربيع عند عبد الرحمن شكري[2]، و: ثورة النفس، و: خواطر الأرق عند المازني[3]، و: أوراق الخريف، و: ترنيمة الرياح عند ميخائيل نعيمة[4]، و: مصرع القمر، و: وطن النجوم عند إيليا أبو ماضي[5]، و: جدول الحب، و: قلب الشاعر عند الشابي[6]، و: صدى الوحي، و: موكب الوداع عند علي محمود طه[7].

ومن شواهد أسلوب التركيب **الوصفي** في عناوين قصائدهم: الودّ الرخيص، و: أمل قديم عند عبد الرحمن شكري[8]، و: الدار المهجورة، و: الماضي الحيّ عند المازني[9]، و: النهر المتجمِّد عند نعيمة[10]، و: الحجر الصغير، و: حكاية قديمة عند إيليا أبو ماضي[11]، و: الزنبقة الذاوية، و: صوت تائه، و: الجنة الضائعة عند الشابي[12]،

---

(1) **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 15.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 77، 2/ 202، 3/ 251.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 42، 2/ 228.
(4) انظر: **همس الجفون**: 47، 87.
(5) انظر: **ديوانه**: 293، 736.
(6) انظر: **أغاني الحياة**: 69، 183.
(7) انظر: **ديوانه**: 187، 339.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 90، 3/ 269.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 29، 2/ 136.
(10) انظر: **همس الجفون**: 10.
(11) انظر: **ديوانه**: 121، 245.
(12) انظر: **أغاني الحياة**: 31، 81، 147.

و: الملّاح التائه، و: الشوق العائد عند علي محمود طه[1].

وكان علي حداد قد لحظ شيوع هذين الأسلوبين: الإضافة، والوصف في عناوين الشعراء الوجدانيين، وأشار إلى أن «هيمنةً واضحة لنسق البناء القائم على الإضافة، أو الوصف هو ما يتلمسه المتأمل لعنوانات الدواوين، أو القصائد»[2]، وهي الملحوظة نفسها التي رصدها محمد الشنطي في حديثه عن عناوين القصائد عند الشاعر محمد الخطراوي[3].

غير أن هذين الناقدين لم يقدِّما تفسيرًا لشيوع هذين الأسلوبين في عناوين الوجدانيين، ولعلّ أقرب تفسير لهذا الشيوع هو ما قدّمه عبد القادر القط عند حديثه عن إسراف الشابي، وغيره من الشعراء الوجدانيين في استعمال هذين الأسلوبين؛ أي في حشد التراكيب الإضافية والوصفية المتتابعة داخل قصائدهم، فقد نبّه على ما يقع فيه هؤلاء الشعراء من استرسال حالم خلف هذه التراكيب المتعاقبة التي توحي إيحاء عامًّا بأحاسيس الشاعر؛ دون أن يكون لها دلالات محددة، «وحسْب الشاعر في هذا المجال أن يبدأ بصيغة لغوية (بسيطة)؛ **كالإضافة** مثلًا، ثم يمضي فيُورِد تلك الحشود اللفظية؛ على طريقة تداعي الألفاظ؛ معتمدًا على إيقاع تلك الصيغة في الربط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة إلا اشتراكها في الإيحاء بجوّ نفسي، أو جماليّ؛ من غبطة، أو حزن، أو مشاهد طبيعية، والشابي من أكثر هؤلاء الشعراء استخدامًا لهذا الأسلوب»[4].

وقدّم القطّ بعد ذلك بعض الشواهد الدالّة على إكثار الشابي وغيره من الشعراء الوجدانيين من التراكيب الإضافية، والوصفية أيضًا في صياغتهم الشعرية لقصائدهم[5]، ولعلّ هذه الملحوظة الدقيقة من هذا الناقد تنطبق بصورة أكبر على شاعر سعودي تجاوز الشابي في هذا الإسراف في رصّ

---

(1) انظر: **ديوانه**: 19، 289.

(2) **العين والعتبة**: 41، وانظر: 53.

(3) انظر: **التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية** 1/ 258 ـ 259.

(4) **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 361.

(5) انظر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 362 ـ 368.

التراكيب الإضافية والوصفية ذات الدلالات الإنشائية المطلقة داخل القصيدة، وهو الشاعر: طاهر زمخشري.

والمقصود: أن تفسير القط لشيوع هذين التركيبين: الإضافة، والوصف داخل قصائد الشعراء الوجدانيين يصلح كذلك لتفسير شيوعهما في عناوين القصائد عندهم، فحرص هؤلاء الشعراء على التعبير الإنشائي الحالم جعلهم يميلون إلى استعمال هذه التراكيب ذات الدلالات الإيحائية المطلقة، وعلى سبيل المثال؛ فإن الشاعر الوجداني يفضّل أن يُعنون قصيدته بعبارة: سكون الليل؛ عِوَض أن يكتفي بكلمة: الليل وحدها؛ كما كان يفعل الشاعر الإحيائي، كما يختار عنوان: الملاح التائه لقصيدته؛ متجنِّبًا الاكتفاء بكلمة: الملاح وحدها.

وإذا كانت هذه التراكيب الإضافية والوصفية تشي بميل الشاعر الوجداني إلى الدلالات الإيحائية المطلقة؛ فهي تكشف أيضًا أنه لم يعد يقبل ما كان الشاعر الإحيائي يرتضيه من الصوَر الشعرية الواضحة والقريبة، بل أصبح يميل إلى الإيغال في التصوير، وإلى مزيد من التركيب والتعقيد في بناء الصورة.

هذه هي أهمّ سِمات عنوان القصيدة في مرحلة مدارس التعبير الذاتي والوجداني؛ كما تبدّت في دواوين الشعراء المنتمين إلى هذه المدارس الشعرية الوجدانية: مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، وجماعة أبولّو. وقد آن أن ينتقل البحث؛ ليرصد سِمات عنوان القصيدة في المرحلة الأخيرة من مراحل تطور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، وهي مرحلة: الشعر المعاصر.

ثالثًا: سِمات عنوان القصيدة في مرحلة الشعر المعاصر

تمتد هذه المرحلة إلى أكثر من ستين عامًا؛ إذْ تبتدئ من أواخر الأربعينات في القرن الميلادي الماضي؛ حتى يومنا هذا، وقد ارتبطتْ بداياتها بظهور التجديد الشكلي في الإيقاع الوزني للقصيدة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، حين اتجه بعض الشعراء - في العراق بخاصة - إلى كتابة القصيدة وفق نمط إيقاعي جديد يلتزم بالوزن الإيقاعي التفعيلي للشعر؛ دون أن يتقيد بعدد محدّد للتفعيلات في كلّ بيت، ودون أن يتقيد

بقافية موحّدة لأبيات القصيدة، وكانت القصيدة العربية ملتزمة طوال تاريخها بهذين الشرطين الإيقاعيين؛ عبر ما سُمِّي بالبحور الشعرية؛ إلّا في أنماط محددة من النظم لم تستطع أن تُضارع النمط الإيقاعي المألوف في القبول والشهرة والانتشار؛ مثل: الموشّحات، والمسمّطات[1].

وقد سُمِّي هذا النمط الإيقاعي الجديد: الشعر الحرّ حينًا، كما سُمِّي: الشعر المرسل، والشعر المنطلق، ثم غلب عليه أخيرًا اسم: شعر التفعيلة أو الشعر التفعيلي؛ لأنه مبنيّ على تكرار الوحدة التفعيلية الخاصة بكل وزن شعري، وأبرز روّاده: نازك الملائكة، وبدر السياب، وبلند الحيدري، وعبد الوهاب البياتي، وكلهم شعراء عراقيون، وقد استحقوا هذه الريادة ليس لأنهم أول من كتب الشعر بهذا النمط الإيقاعي الجديد؛ إذْ سبقهم شعراء آخرون؛ مثل: علي أحمد باكثير، ولويس عوض، وبديع حقي؛ ولكنْ لأنهم استطاعوا أن يرسّخوا هذا النمط الإيقاعي الجديد في الساحة الشعرية؛ عبر التنظير النقدي له، والإنتاج الشعري المتميز والمتتابع فيه[2].

ولم تقتصر حركة التجديد الشعري في هذه المرحلة على الوزن الشعري فقط؛ إذْ سعى روّاد هذه المرحلة إلى التجديد كذلك في مضمون القصيدة وفي صياغتها اللغوية، والابتكار في وسائل التصوير الفني، كما عمدوا إلى التنويع في مصادر الاستلهام الشعري؛ عبر الاستمداد من وقائع الحياة اليومية، واستحضار الشخصيات التراثية، واستثمار الرموز التاريخية والأساطير القديمة، وكان للشاعر البريطاني: إليوت؛ وبخاصة عبر قصيدته: الأرض اليباب أثر كبير في النهج الشعري الذي سار عليه هؤلاء الروّاد، ومن تأثر بهم من الشعراء العرب المعاصرين[3].

---

(1) انظر: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**: 291 ـ 293، **وانزياح الإيقاع**: 15 ـ 16.

(2) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: 14 ـ 17، 35 ـ 37، **والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**: 293 ـ 295، **والأدب العربي الحديث**: 230 ـ 233.

(3) انظر: **قضية الشعر الجديد**: 6، 15، **ومدخل إلى الشعر العربي الحديث**: 235 ـ 253، **والأدب العربي الحديث**: 233 ـ 236، **ومفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر**: 8 ـ 9، وت. س. **إليوت وأثره في الشعر العربي**: 9 ـ 13.

على أنه لا يمكن تلخيص السمات الفنية لمرحلة الشعر المعاصر في النهج الشعري الذي سار عليه الشعراء الروّاد، فقد تعددت الاتجاهات الفنية في هذه المرحلة، وتنوعت بين: الرمزية، والواقعية، والاتجاه الإسلامي، وغيرها من الاتجاهات، وتفاوتتْ ـ تبعًا لذلك ـ سِمات عنوان القصيدة عند الشعراء المعاصرين؛ بحسب الاتجاه الشعري الذي ينتمون إليه، ومن هنا فإن عددًا من سِمات العنونة التي سأذكرها في هذه المرحلة لا ينطبق على جميع اتجاهاتها الشعرية، ولعل هذا التنبيه الأوليّ يقدِّم تفسيرًا لما قد يُلحظ من تباين أو تباعد بين بعض هذه السِّمات، وهي كالآتي:

1 ـ بروز العناية بالصياغة الفنية الإبداعية للعنوان

يبدو الشاعر المعاصر في صياغته اللغوية لشعره أميل إلى التجديد والإبداع والابتكار، وإلى البحث الدائم عن الأساليب الغريبة وغير المطروقة الكفيلة بإثارة القارئ، وإدهاشه، ومخالفة توقعاته، وسرى هذا أيضًا على عنوان القصيدة؛ إذْ تنامى اهتمام الشعراء المعاصرين به، ولم يعد مجرد لافتة إرشادية للقصيدة، بل صار عند كثير منهم ميدانًا للصياغة الفنية الإبداعية.

وقد سجّل النقاد هذا التطور اللافت في صياغة العنوان المتمثّل في «أن مجموعة العناوين الشعرية قد دخلتْ دائرة الإبداعية على مستوى البناء الشكلي، أو على مستوى العمق»[(1)]، وأن الشاعر أصبح حريصًا على «صنع العنوان على نحو يُثير فضول المتلقي، ويكسر رتابة التعالق بين العنوان ونصِّه»[(2)]؛ سعيًا إلى تحقيق ما يسميه بعض النقاد بـ: شعرية العنوان المعتمدة على نصّيته الخاصة، وبلاغته المغايرة والموازية لبلاغة القصيدة[(3)].

ولتحقيق هذه البلاغة الشعرية الموازية في عنوان القصيدة استعمل الشعراء عددًا من الوسائل التقنية الإبداعية في صياغتهم الفنية للعنوان،

---

(1) **مناورات الشعرية**: 77.

(2) **العين والعتبة**: 41.

(3) انظر: **ثقافة الأسئلة**: 48، **والعين والعتبة**: 42، **وكل الطرق تؤدي إلى الشعر**: 258، **وفي نظرية العنوان**: 177 ـ 178.

وأبرز هذه الوسائل: الصوَر المبتكرة، والمفارقة في المعنى، والجنوح نحو المعاني الغريبة، وأساليب التعبير غير المألوفة؛ طلبًا للإثارة والإدهاش. وهذه الوسائل هي بالتفصيل كما يأتي:

أ ـ الصوَر المبتكرة

برزت هذه الوسيلة بوضوح في عناوين الشعراء المعاصرين، وقد تقدّم الحديث عن احتفاء الشعراء الوجدانيين بالصورة الخيالية في عناوينهم؛ غير أن الشعراء المعاصرين تجاوزوهم في إبداع الصوَر الجديدة والمبتكرة، والحافلة بالرموز في عناوين قصائدهم، فعندهم «تصبح العنونة ممارسة ذهنية، وتقفز الاستعارات فوق الحواجز»[1].

ويمكن تقسيم الصوَر في عناوين القصائد عند الشعراء المعاصرين إلى **الأنماط الأربعة** نفسها التي سبق بيانها عند الحديث عن الصورة في عناوين الشعراء الوجدانيين[2]، وهذه الأنماط هي: التصوير التجسيمي، والتصوير التشخيصي، والتصوير الإيحائي، والتصوير المعتمِد على تراسل الحواس.

فمن عناوين القصائد التي تعتمد على **التصوير التجسيمي**: شَعري سرير من ذهب، و: حقائب البكاء عند نزار قباني[3]، و: أمنية جارحة عند فدوى طوقان[4]، و: جسر الدمع عند أدونيس[5]، وأرجوحة الخَدَر عند مَلَك عبد العزيز[6]، و: أغنية من خشب عند البردّوني[7]، و: عِقد من الحجارة، و: خيمة الأهداب عند غازي القصيبي[8]، و: حقائب حزن بين

(1) **العين والعتبة**: 54، وانظر: **في شعرية الشعر السعودي**: 295، **وفي شعرية الشعر الكويتي**: 26.
(2) راجع: 210 من هذا البحث.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1/ 390**، 471.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 484.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1/ 288**.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 417.
(7) انظر: **ديوانه 2/ 318**.
(8) انظر: **عقد من الحجارة**: 7، 30.

درسدن ودمشق عند محمد عمران[1]، و: آتيةٌ على صهوة الغيم عند محمد بنعمارة[2]، و: غيم القصيدة، و: فاكهة الماضي، و: انحناءة في مياه الكآبة، و: بكاء في طريق النوم عند علي العلاق[3]، و: الشمس مقبرتي.. وخيلي الريح عند حسن الأمراني[4]، و: ارتجاجات على سطح الزمن الراكد عند الحميدين[5]، و: سنابك أهدابك عند عزت الطيري[6]، و: مائدة الضحك عند علي الدميني[7]، و: أشلاء أغنية حزينة، و: عناقيد الضياء، و: عندما تلفّعتُ بالصمت، و: قُصاصات من حقيبة الذكرى عند عبد الرحمن العشماوي[8]، و: أحتسيك أيها الصدأ، و: ما تبقّى من النداء المسجّى عند عبد الله الزيد[9]، و: تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية عند رفعت سلام[10]، و: قلبي لهم غِمد، و: تباريح في رمل المسافة عند الخشرمي[11]، و: أسئلة في فراغ مخملي عند عبد الله الرشيد[12]، و: من ضلوع السفر عند عماد غزالي[13]، و: الصوت مِمحاة المسافة، و: نصٌّ دافئ عند جاسم الصحيّح[14]، و: مفاصل وقتنا الخشبي عند علي الحازمي[15]، و: تضاريس القلب عند عبد الله الوشمي[16]، و: متعطّل في شارع الزمن عند ياسر

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 263.
(2) انظر: **السنبلة**: 69.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 93، 103، 365، 382.
(4) انظر: **القصائد السبع**: 70.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 37.
(6) انظر: **عبير الكمنجات**: 107.
(7) انظر: **بياض الأزمنة**: 45.
(8) انظر: **عندما يعزف الرصاص**: 67، **وعناقيد الضياء**: 5، 69، **وشموخ في زمن الانكسار**: 37.
(9) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 223، 321.
(10) انظر: **وردة الفوضى الجميلة**: 39.
(11) انظر: **خارطة المرايا**: 13، 17.
(12) انظر: **نسيان يستيقظ**: 44.
(13) انظر: **مكتوبٌ على باب القصيدة**: 67.
(14) انظر: **أولمبياد الجسد**: 43، 69.
(15) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 65.
(16) انظر: **قاب حرفين**: 83.

آل غريب[1]، ولعناوين العلاق، والعشماوي حضور بيِّن في شواهد هذا النوع، وهو امتداد لاهتمامهما الواضح به في متون قصائدهما.

ومن عناوين القصائد التي تعتمد على **التصوير التشخيصي**: الجرح المرائي عند بلند الحيدري[2]، و: الجرح الغاضب عند نازك الملائكة[3]، و: اللقاء الشاحب عند بدر السياب[4]، و: الصدى الباكي، و: في المدينة الهرِمة، و: هذا الصمت المكابِر عند فدوى طوقان[5]، و: الرعد الجريح عند خليل حاوي[6]، و: الدهشة الأسيرة، و: مِرآة لجثّة الخريف عند أدونيس[7]، و: الأغنية المعصوبة العينين عند معين بسيسو[8]، و: الغد الأعمى عند لميعة عمارة[9]، و: الحديقة النائمة عند محمود درويش[10]، و: حكاية النجم المذبوح، و: في أصابع الخمسين، و: قراءة في وجه لندن عند غازي القصيبي[11]، و: الولادة من خاصرة الوقت عند محمد عمران[12]، و: مقتل القمر[13] عند أمل دنقل، و: جنازة مقهى عند عز الدين المناصرة[14]، و: قطرات من دم الجبل عند عبد العزيز المقالح[15]، و: شيخوخة هذا البحر عند محمد بنعمارة[16]، و: يقظة

(1) انظر: **أتنفّس الألوان**: 47.
(2) انظر: **ديوانه**: 295.
(3) انظر: **ديوانها** 2/ 69.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 174.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 62، 445، 517.
(6) انظر: **ديوانه**: 417.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 11، 311.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 173.
(9) انظر: **أغاني عشتار**: 77.
(10) انظر: **ديوان محمود درويش** 1/ 661.
(11) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 479، و: **واللون عن الأوراد**: 33، **وقراءة في وجه لندن**: 7.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 373.
(13) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 35.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 201.
(15) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 460.
(16) انظر: **السنبلة**: 11.

الرماد عند علي العلاق[1]، و: نحيب الذهب عند محمد شمس الدين[2]، و: كلمات على شفتي جرح عند أحمد الصالح[3]، و: عندما تبكي الفضيلة عند عبد الرحمن العشماوي[4]، و: شرخٌ في ذاكرة الرمل عند عبد العزيز العجلان[5]، و: استقالة الورد، و: أبوابٌ تتنفّس عند عبد الله الوشمي[6]، و: انحناءٌ أمام قامة الحقيقة عند ياسر آل غريب[7].

ومن العناوين التي تعتمد على **التصوير الإيحائي**: البئر المهجورة عند يوسف الخال[8]، و: أجراس سوداء عند نازك الملائكة[9]، و: المعبد الغريق، و: الباب تقرعه الرياح، و: عكّازٌ في الجحيم عند بدر السياب[10]، و: الخيط الذي ينمو في الريح، و: أجراس من طين عند معين بسيسو[11]، و: العصافير تموت في الجليل، و: غبار القوافل عند محمود درويش[12]، و: قمر وحيد لزنابق الماء عند علي خليفة[13]، و: الخيول على مشارف المدينة عند إبراهيم نصر الله[14]، و: إشارات من أصابع معضوضة عند فيصل أكرم[15]، والشواهد السابقة تظهر تميز السياب في هذا النوع من أنواع الصورة، وهو تميز متوقع؛ لتوافقه مع اتجاه الشاعر الفني المعتمد على الإيحاء.

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 86.
(2) انظر: **حدائق آسيا**: 185.
(3) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 13.
(4) انظر: **جولة في عربات الحزن**: 23.
(5) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 63.
(6) انظر: **شفاه الفتنة**: 83، 123.
(7) انظر: **أتنفّس الألوان**: 58.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 203.
(9) انظر: **ديوانها** 2/ 106.
(10) انظر: **ديوانه** 2/ 250، 359، 420.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 163، 197.
(12) انظر: **ديوانه** 1/ 257، 2/ 238.
(13) انظر: **حورية العاشق**: 7.
(14) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 51.
(15) انظر: **الصوت.. الشارع**: 150.

ومن عناوين القصائد التي يعتمد التصوير فيها على **تراسل الحواس**: نغمات مرتعشة عند نازك الملائكة[1]، و: العطر الأحمر عند البياتي[2]، و: الرياح المضيئة عند أدونيس[3]، و: دمعة صامتة عند المقالح[4]، و: إيقاعات متورِّمة عند الحميدين[5]، و: عبير السكوت عند عزت الطيري[6]، و: لضجيجٍ أبيض عند عبد الله الرشيد[7].

ب ـ المفارقة في المعنى

يُعدّ أسلوب المفارقة من أكثر الأساليب شيوعًا في الشعر المعاصر[8]، وفي صياغة عناوينه؛ إذْ يعمد بعض الشعراء إلى صياغة عنوان القصيدة بأسلوب يثير الإحساس بالمفارقة في المعنى عند القارئ؛ كأن يجمع بين المعاني المتضادّة، أو المشاعر المتناقضة في سياق واحد، أو أن يصف الشيء بما يخالف طبيعته وصفاته المعروفة، أو أن ينفي عن الشيء ما هو من سماته ولوازمه المعتادة، والمقصود من هذا كله مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه، وإثارة التعجب عنده؛ للوصول إلى جذب نظره، واستقطاب اهتمامه بالعنوان والنص من بعده، والمفارقة في المعنى هنا أعمّ من المفارقة في الصورة التي سبق الحديث عنها في المرحلة الوجدانية[9].

فمن عناوين القصائد التي اعتمدت على إثارة المفارقة؛ من خلال الجمع بين المعاني المتضادّة، والمشاعر المتناقضة في سياق واحد: جنازة المرح عند نازك الملائكة[10]، و: في مقابر الربيع عند البياتي[11]، و: في

(1) انظر: **ديوانها** 1/ 520.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 74.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 371.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 159.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 191.
(6) انظر: **عبير الكمنجات**: 67.
(7) انظر: **نسيان يستيقظ**: 122.
(8) انظر: **ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة**: 68.
(9) راجع: 213 من هذا البحث.
(10) انظر: **ديوانها** 2/ 150.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 24.

قبضتي الربيع والحزن عند فدوى طوقان[1]، و: إكليل نار عند معين بسيسو[2]، و: مرثية صديق كان يضحك كثيرًا عند صلاح عبد الصبور[3]، و: يعلّمني الحبّ ألّا أحب عند محمود درويش[4]، و: الهجرة إلى الداخل، و: الضحك في دقيقة الحِداد عند أمل دنقل[5]، و: العُرس الجنازة، و: الحِمقري عند عصام الغزالي[6]، و: بطاقة قديمة كُتبتْ مؤخّرًا عند الحميدين[7]، و: الخروج إلى الداخل، و: اتكاءة موجوع عند عبد الله الرشيد[8]، و: أغنية للفرح الحزين عند جاسم الصحيّح[9]، و: أعراس الحِداد عند صالح الزهراني[10]، و: حفلة للدموع عند عبد الله الوشمي[11].

ومن عناوين القصائد التي اعتمدت على إثارة المفارقة؛ عبر وصف الشيء بما يخالف طبيعته وصفاته المعروفة: غدٌ يُحتضَر عند يوسف الخال[12]، والمفارقة هنا هي في نسبة الاحتضار إلى الغد، وهو زمان لم يولد بعد، و: النهر الأسود عند بلند الحيدري[13]، و: مرثية إلى المدينة التي لم تُولد عند البياتي[14]، و: جحيمٌ بارد عند خليل حاوي[15]،

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 511.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 267.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 365.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 366.

(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 237، 253.

(6) انظر: **هوى الخمسين**: 61، 63، والحِمقري: مركّب مزجي من كلمتي: الحمار، والعبقري.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 177.

(8) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 52، **وأوراد العشب النبيل**: 9.

(9) انظر: **حمائم تكنس العتمة**: 43.

(10) انظر: **تراتيل حارس الكلأ المباح**: 97.

(11) انظر: **قاب حرفين**: 75.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 26.

(13) انظر: **ديوانه**: 135.

(14) انظر: **ديوانه** 2/ 226.

(15) انظر: **ديوانه**: 73.

و: القتلى يسيرون ليلًا، و: إصغاء الأصمّ عند سعدي يوسف[1]، و: الأمير المتسوِّل عند أحمد حجازي[2]، و: غفوة صاحية، و: بلاءٌ شهيّ، و: وِسادٌ من صخر عند عمر الأميري[3]، و: عازف الصمت، و: نحن أعداؤنا، و: بلاد في المنفى، و: مناضل في الفراش عند البردّوني[4]، و: قطرات من ظمأ عند القصيبي[5]، و: يوميات كهل صغير السنّ عند أمل دنقل[6]، و: الأمير الفقير عند حميد سعيد[7]، و: صخب الصمت عند محمد العيد الخطراوي[8]، و: وجهان في صباح معتِم عند علي الدميني[9]، و: في موسم الصمت البذيء عند عبد الله الرشيد[10]، و: الحروب الفندقية عند صالح الزهراني[11]، و: قطرة باتجاه السماء عند عبد الله الوشمي[12]، و: صوت الصمت عند خليل الفزيع[13].

ومن عناوين القصائد التي اعتمدت على إثارة المفارقة؛ عبر نفي ما هو من سِمات الشيء ولوازمه المعتادة: مسافر بلا حقائب عند البياتي[14]، و: مرثية بلا موت عند أدونيس[15]، و: لا جدران للزنزانة، و: الدانوب ليس أزرق عند محمود درويش[16]، و: خطوة بلا

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 452، **ومختاراتي**: 237.
(2) انظر: **ديوانه**: 291.
(3) انظر: **ألوان طيف**: 256، 433، وقلبٌ وربّ: 81.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 579، 2/ 126، 189، 385.
(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 151.
(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 119.
(7) انظر: **فوضى في غير أوانها**: 41.
(8) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 104.
(9) انظر: **رياح المواقع**: 41.
(10) انظر: **نسيان يستيقظ**: 31.
(11) انظر: **تراتيل حارس الكلأ المباح**: 63.
(12) انظر: **شفاه الفتنة**: 141.
(13) انظر: **قال المعنّى**: 46.
(14) انظر: **ديوانه** 1/ 134.
(15) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 401.
(16) انظر: **ديوانه** 1/ 300، 302.

طريق، و: إلى غائبةٍ لا تغيب عند إبراهيم الوافي[1].

ج ـ الجنوح نحو المعاني الغريبة، وأساليب التعبير غير المألوفة

يستعمل بعض الشعراء المعاصرين هذه الوسيلة في عنوان القصيدة؛ طلبًا لإثارة القارئ وإدهاشه؛ بقدْر أكثر مبالغةً وإيغالًا من الإثارة التي تحققها وسيلة المفارقة، ويستثمر الشعراء فيها أساليب المفارقة في مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه؛ ولكنْ بطريقة أكثر حدّة وغرابة، وقد سجّل بعض النقاد ما لحظه من حضور صاخب لعدد من العناوين عند الشعراء المعاصرين، وكأنما يُراد منها استفزاز المتلقي[2]، لا إثارته فحسب. ويمكن الحديث عن **ثلاثة أساليب** يسلكها الشعراء في صياغتهم لعناوين القصائد الغريبة، وغير المألوفة، وهي: الجمع بين المتناقضات، ومخالفة الحقائق العلمية والترتيب المنطقي للأشياء، واستعمال أساليب التعبير والتصوير غير المألوفة.

فمن عناوين القصائد التي يظهر فيها الجمع بين المتناقضات: دعوة إلى حفلة قتل عند نزار قباني[3]، و: سمعتُه وفمه حجارة عند أدونيس[4]، و: نهايتان لقصيدة لم تبدأ بعد عند عزت الطيري[5]. ومن عناوين القصائد التي قُصِد بها مخالفة الحقائق العلمية والترتيب المنطقي للأشياء: تعالي البارحة عند نزار قباني[6]، و: السماء الثامنة عند أدونيس[7]، و: البطل في الساعة الخامسة والعشرين عند معين بسيسو[8]، و: الحرف

(1) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 15، 81.

(2) انظر: **إحالات القصيدة**: 315 ـ 316، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 193.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 225.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 223.

(5) انظر: **عبير الكمنجات**: 97.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 776.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 249.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 271.

التاسع والعشرون بعد الغفران عند إبراهيم الوافي[1].

ومن عناوين القصائد التي استُعملت فيها أساليب تعبير وتصوير غير مألوفة: العبير المسعور عند البياتي[2]، و: أمطار الدم عند سميح القاسم[3]، و: نابٌ يظهر في المِرآة عند عصام الغزالي[4]، و: زهرة الدم عند علوي الهاشمي[5]، و: على بُعد زقزقة عند عزت الطيري[6]، و: نجمةٌ في دمي عند عبد الله الخشرمي[7]، و: غريبٌ كأني أنا، و: مساءٌ لا يموء عند إبراهيم الوافي[8]، و: زفاف دمي عند حسن عبد الوارث[9]، و: إشارات من أصابع معضوضة، و: يا من أظنُّك أنت عند فيصل أكرم[10]، و: زواج القلم والورقة عند ياسر آل غريب[11].

وضمن أساليب التعبير غير المألوفة في صياغة عنوان القصيدة ما يصنعه بعض الشعراء حين يستعملون في عناوين قصائدهم عبارات شائعة التداول؛ لكنهم يُفاجئون القارئ بتغيير مباغت في إحدى كلماتها يُربِك أفق التوقع لديه، ومن شواهد هذا المنحى: قابَ قرنين عند سعد الحميدين[12]، و: خربشات على جدار آيلٍ للأرق عند حسن عبد الوارث[13]، و: نُبلِّل أقدامنا.. بالحديث عند علي الحازمي[14]،

(1) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 156.

(2) انظر: **ديوانه 1/ 105**.

(3) انظر: **ديوانه**: 41.

(4) انظر: **هوى الخمسين**: 45.

(5) انظر: **العصافير وظلّ الشجرة**: 49.

(6) انظر: **عبير الكمنجات**: 51.

(7) انظر: **خارطة المرايا**: 43.

(8) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 105، 195.

(9) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 70.

(10) انظر: **الصوت.. الشارع**: 150، وكبار: 116.

(11) انظر: **أتنفّس الألوان**: 77.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 481.

(13) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 74.

(14) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 83.

و: أهـلًا بنـا عـنـد فيـصـل أكـرم[1]، و: كـلّ مـوت وأنـتـم بـخـيـر عـنـد أسماء الزهراني[2].

وفي هذا المجال أيضًا ينحو بعض الشعراء إلى التفنّن في طريقة عنونة القصيدة، فقد يضع الشاعر عنوانًا عامًا لا يتضمن دلالة محددة؛ كما فعل خليل حاوي، وعبد العزيز المقالح حين جعلا عنواني قصيدتيهما: بلا عنوان[3]، ومثلهما صنعت ثريّا العريِّض في قصيدتها المعنونة بـ: دون اسم[4]، وقد يقتبس الشاعر عبارة تتردد في دواوين الشعر القديمة عند ذكر مناسبة القصيدة، فيجعلها عنوانًا لقصيدته؛ كما في عنوان قصيدة صلاح عبد الصبور: وقال في الفخر[5]، وعنوان قصيدة عز الدين المناصرة: وقال رحمه الله.. في وصف البحر الميت[6].

وقد يعمد الشاعر إلى **التلاعب البصري** بالعنوان، فيعرضه مقطَّع الحروف؛ مكلِّفًا القارئ وصل هذه الحروف؛ لتنكشف له بالتدريج دلالة هذا العنوان المقطّع؛ كما في عنوان قصيدة عز الدين المناصرة: آ... وي... ها[7]، وعنوان قصيدة عبد العزيز المقالح: وجه (ص ن ع ا ء) بين الحلم والكابوس[8]، وعنوان قصيدة تركي الزميلي: إلي/ ها[9]. وقد يُعنون الشاعر قصيدته بحروف مقطّعة تحاكي صوت عقارب الساعة؛ كما صنع معين بسيسو في عنوان قصيدته: تك.. تك.. تك[10]، أو تحاكي الأصوات

(1) انظر: **الصوت.. الشارع**: 122.

(2) انظر: **انكسارات**: 86.

(3) انظر: **ديوان خليل حاوي**: 79، **والأعمال الشعرية الكاملة لعبد العزيز المقالح** 2/ 221.

(4) انظر: **امرأة دون اسم**: 61.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 373.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 340.

(7) انظر: المصدر السابق 2/ 25.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 674.

(9) انظر: **مدد**: 39.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 450.

المبهمة التي يطلقها من يمدّ صوته في الأماكن الموحشة أو الخالية من الناس؛ كما في عنوان بدر السياب: ها.. ها.. هوه[1]، وقد يكرر أحد حروف الكلمة؛ للإشارة إلى التردد الصوتي والمعنوي لها؛ كما في عنوان إبراهيم الوافي: محكمممممة[2].

2 ـ ميل العناوين إلى التعبير الموحي والرمزي، واتجاهها نحو الغموض والإغراب

تشير هذه السِّمة إلى تفضيل الشعراء المعاصرين العناوين المعبِّرة تعبيرًا إيحائيًا وغير مباشر عن المعنى، وهذا هو المستوى الرمزي العام والمشترك بين هؤلاء الشعراء؛ ولكنّ بعضهم اتجه بقدر أكبر نحو الغموض والإغراب، وإلى الإبهام التام أحيانًا في عناوين قصائده، ومن هنا يمكن الحديث عن **نوعين** متباينين من الغموض في عنونة القصيدة تتجلى فيهما هذه السِّمة: أسلوب التعبير الموحي والرمزي عن معنى القصيدة في عنوانها، وأسلوب التعبير المتصف بالغموض الشديد الذي يصل إلى حدّ الإغراب والإبهام الذي تنقطع فيه أو تكاد العلائق المعنوية بين العنوان والقصيدة، وقد يصل الأمر عند بعض الشعراء إلى أن يكون معنى العنوان ذاته غير مفهوم عند المتلقي؛ فضلًا عن أن يدرك مدى علاقته ووجوه ارتباطه بالقصيدة.

أمّا **أسلوب التعبير الموحي والرمزي** في عنوان القصيدة فهو شائع جدًّا عند الشعراء المعاصرين، وكما يقول محمد عويس فإن «أخصّ ما اتجهتْ إليه عنوانات الشعراء المعاصرين هو العنوان الإيحائي الرامز إلى أفكار بعينها يتضمنها النص، والعنوان في هذه الحالة لا يعبِّر مباشرة عن المضمون؛ بقدر ما يرمز إلى الدلالة الإيحائية لفكرة الشاعر»[3].

وبهذه الدلالة الإيحائية يتجلى جمال الغموض الرمزي في عنوان

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 375.

(2) انظر: **وحيدًا من جهة خامسة**: 85.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 381، وانظر: **اللغة والإبداع الأدبي**: 50.

القصيدة؛ كما يعبِّر محمد حجازي[1]؛ لكنه الغموض المبين الذي يجعل العنوان ـ كما يقول مصطفى سلويَ ـ «ميّالًا إلى البيان؛ بالرغم من ركوبه مركب الغموض، وقطع كل صلة شكلية لفظية بينه وبين المتن»[2].

وهكذا فقد أصبح عنوان القصيدة المعاصرة أميل إلى التلميح للمعنى؛ عِوضًا عن التصريح، وهو ما رصده محمود الهميسي الذي يشير إلى «أن العنوان هنا لم يعد كشّافًا للمعنى، وإنما هو له كتّاف؛ إذْ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان والتبيين، وإنما توليد المعنى من رحِم النص؛ ما دامت العناوين أجنّة كتابة»[3].

وقد اتخذ الشعراء المعاصرون عددًا من **الوسائل الفنية**؛ لإضفاء الغموض الإيحائي على عناوين قصائدهم، ودفع المتلقي إلى قراءة القصيدة، والتدقيق في أبياتها ومعانيها؛ للوصول إلى دلالتها الكلية المرتبطة بالعنوان، وبعض هذه الوسائل سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن الصياغة الإبداعية للعنوان في السِّمة السابقة؛ لكن تناولها هنا مختصّ برصد أثرها في إضفاء الغموض على العنوان، وقدرتها على إثارة التساؤل عند المتلقي؛ لتحقيق الغرض الإيجابي من هذا الغموض، وهو إشهار القصيدة، وتكثيف الاهتمام بها[4].

ومن هذه الوسائل: **استعمال الكلمات ذات الدلالات العامة** التي تُحوج القارئ إلى مراجعة القصيدة؛ لتقييد دلالتها المطلقة وتحديد معناها الواسع؛ مثل ألفاظ: الشيء، والآخر، والواحد، والألوان بعامة، وضمير الغائب بخاصة، ومن عناوين القصائد في هذا السبيل: تمّوز والشيء الآخر عند فدوى طوقان[5]، و: لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو عند معين

(1) انظر: **ظاهرة الغموض في الشعر الحديث**: 170، 186 ـ 187.

(2) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 188.

(3) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 44، وانظر: **سيمياء العنوان**: 42 ـ 43.

(4) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 193.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 490.

بسيسو[1]، و: نشيدٌ إلى الأخضر عند محمود درويش[2]، و: هي الآن شراع يمشي عند محمد بنعمارة[3]، و: شيء النار عند محمد شمس الدين[4]، و: متوالية الصورة الأخرى عند الحميدين[5]، و: الخروج من اللون الأبيض عند إبراهيم نصر الله[6]، و: أشياء من ذات الليل عند عبد العزيز العجلان[7]، و: ممّا قاله واحد منهم عند فيصل أكرم[8].

ومن هذه الوسائل: **حذف كلمة أو أكثر من جملة العنوان**، ومن شواهد ذلك: أودّ لو كنت عند بلند الحيدري[9]، و: هاتِ عند أحمد الصالح[10]، و: يُكابد عند عبد الله الرشيد[11]، وقد تُحذف جملة كاملة من العنوان، وأكثر ما يكون ذلك مع جملة جواب الشرط؛ مثل: لو أراها عند بدر السياب[12]، و: كلما ناديتني عند فدوى طوقان[13].

وبسبب الحذف المتعدد تصبح بعض العناوين مختصرة جدًا، فتكون كلمة واحدة، أو أداة مفردة، وكل هذا مقصود من الشعراء؛ لإضفاء الغموض، وإثارة فضول المتلقي، ومن شواهد ذلك: لو...، و: ربما.. عند نزار قباني[14]، و: لا... عند معين بسيسو[15]، و: لن عند سميح

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 504.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 652.

(3) انظر: **السنبلة**: 78.

(4) انظر: **حدائق آسيا**: 300.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 457.

(6) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 55.

(7) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 138.

(8) انظر: **كبار**: 33.

(9) انظر: **ديوانه**: 312.

(10) انظر: **عندما يسقط العراف**: 122.

(11) انظر: **نسيان يستيقظ**: 87.

(12) انظر: **ديوانه** 1/ 152.

(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 160.

(14) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 135، 2/ 828.

(15) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 422.

القاسم[1]، و: كيف؟! عند غازي القصيبي[2].

ومن هذه الوسائل: **استعمال الصوَر الغريبة والرموز الغامضة** التي تهدف إلى استثارة المتلقي، ومن شواهدها في عناوين القصائد: تُولد عيناه، و: ينام في يديه عند أدونيس[3]، و: القصيدة المفخَّخة عند سميح القاسم[4]، و: خريف جديد لامرأة النار، و: مأساة النرجس ملهاة الفضة عند محمود درويش[5]، و: العودة ثانيةً من أطراف الأصابع عند عبد العزيز المقالح[6]، و: للرماد نهاراته عند الحميدين[7]، و: أمدّ الدمع من عيني لبدء الريح، و: مشرعٌ برحيق الذهول يهطل الوجد بالمستحيل عند عبد الله الزيد[8].

هذه الشواهد كلها مرتبطة بالأسلوب الأول في عنونة القصيدة: أسلوب التعبير الموحي والرمزي المتسم بالغموض؛ ولكنه الغموض المقبول الذي يُفضي في نهاية المطاف، وبعد مزيد من التأمل إلى انكشاف الدلالة.

وهناك فرق كبير بين هذا المستوى المفهوم من الغموض، ومستوى الغموض الشديد الذي تتسم به صياغة بعض الشعراء المعاصرين لعناوين قصائدهم، وهو المستوى الذي يصل في عدد من شواهده إلى درجة الإبهام التام، ولا بد من «تمييز الغموض عن الإبهام الذي يستغلق فيه المعنى أمام أية قرينة دالة»[9]، وهذا هو **النوع الآخر** من الغموض الذي تشتمل عليه

---

(1) انظر **ديوانه**: 497.

(2) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 704.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 241، 253.

(4) انظر: **شخص غير مرغوب فيه**: 7.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 364، 417.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 383.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 491.

(8) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 311، **والمجموعة الكاملة الثانية له**: 104.

(9) **الحداثة في الشعر السعودي**: 179، وانظر: **الشعر العربي المعاصر**: 162 ـ 163، والغموض في الشعر العربي الحديث: 9.

هذه السِّمة، والمتمثِّل في: **أسلوب التعبير المتصف بالغموض الشديد** الذي يصل إلى حدّ الإغراب والإبهام في صياغة عنوان القصيدة، وقد انتهجه عدد من شعراء الحداثة الذين يجنحون إلى الغموض الشديد في مجمل إنتاجهم الشعري، فعناوينهم ـ في الغالب ـ صدى لنهجهم الشعري بعامة؛ المبني على موت المعنى، والتحرر من مهمة الإفهام في الشعر، فالشاعر لا يعبِّر عن معنى ناجز وراءه، بل يسعى للظفر بمعنى غائم يتكون أمامه؛ أي أن «القصيدة كالوردة لا تعني، وإنما تكون»[(1)]، ومن هنا فإن رصد العناوين عند شعراء هذا الاتجاه يُبرز «ما يسيطر عليها من عتمة دلالية تتوافق مع عتمة الخطاب نفسه؛ أي أن هناك توازيًا دلاليًا بين العناوين والخطابات»[(2)]. وحرص القصيدة التجريدية الحديثة ـ كما يعبِّر ناقد آخر ـ على الإضمار يجعل عنوانها بعيدًا عن تعيين الدلالة، و«عندئذٍ لا يُفصح العنوان عن شيء محدّد، ولا تُفضي الإشارات إلى موضوع موحّد يمثِّل تيارًا يُمسك أطراف النص»[(3)].

وقد وصل الأمر عند أصحاب هذا التيار من شعراء ونقاد إلى نفي العلاقة المعنوية التي تربط العنوان بالقصيدة، وعزل العنوان: دلالةً وجماليات عن النص؛ ليقرروا أن «العنوان لا يهدف إلى البوح بأسرار النص، أو الإيماء إلى محتواه، وإنما يسعى إلى فتح الباب أمام شتى القراءات، ومختلف التأويلات، فعلاقة العنوان بالنص في الشعر الحديث لم تعد علاقة سؤال بجواب، وإنما صارت علاقة سؤال بسؤال آخر؛ ولهذا تحدّث النقاد عن عصيان العنوان للنص؛ إذْ لم يعد يعبِّر بالضرورة عن محتوى العمل، وإنما بات يمثِّل غواية لا تقدِّم لنا شيئًا؛ بقدر ما تُفاجئنا وتفتننا»[(4)]، وقد عبّر الكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو عن هذا التصور الجديد

---

(1) **وجوه النرجس مرايا الماء**: 214، وانظر فيه أيضًا: 206، 212.

(2) **مناورات الشعرية**: 77 ـ 78.

(3) **أساليب الشعرية المعاصرة**: 44.

(4) **وجوه النرجس مرايا الماء**: 40، وانظر: **النص الموازي للرواية**: 89 ـ 90، **وفي نظرية العنوان**: 175، **وعتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**: 48.

للعنوان بقوله: «**إن شأن العنوان أن يُبلبل الأفكار؛ لا أن يرتِّبها**»[1].

غير أن مبالغة بعض الشعراء في انتهاج هذا المسلك في عناوين قصائدهم أفقد العنوان قدرًا كبيرًا من أهميته الدلالية، ومن جمالياته الفنية المرتبطة بالمعنى الكلي للقصيدة، ذلك «أن العنوان الذي ينبثق من النص، ويدل عليه، أو على بعض ما فيه؛ دون إغماض، أو تعمية مطبِقة هو الأقدر على إحداث الأثر الفني؛ ما توافرت فيه مظاهر الإبداع»[2]، كما أن تكلف هؤلاء الشعراء للغموض جعلهم يتعمدون مخالفة الأساليب المأنوسة في التعبير، وهو ما أورث عناوينهم شيئًا من ضعف الصياغة، وتفكك الأسلوب[3]، ومن شواهد هذا الضعف والتفكك في عناوين قصائدهم: أنا لا أنا عند محمد بنّيس[4]، و: عن عزلتي أوصى بي القتال عند عبد الله الزيد[5]، و: لا.. كفاعل، و: الصوت.. الشارع عند فيصل أكرم[6].

كذلك فإن اكتفاء العنوان بنقل الإيحاء المبهم للمتلقي؛ دون أن يكون له أيّ دلالة واضحة يؤدي إلى تحير هذا المتلقي، وانفلات التأويل، فقد «يبلغ هذا الإيحاء مدى بعيدًا؛ حتى يتجاوز الحد، وينقلب إلى الضد، ويُضحي ضربًا من المغالطة صريحًا يُحتاج معه إلى التأويل البعيد»[7].

وعند تتبع الشواهد في هذا المجال نجد أن أصحاب هذا المنحى من الشعراء المعاصرين قد انتهجوا عددًا من **الأساليب** التي جعلت عناوين القصائد تراوح بين الغموض الشديد والإبهام التام، فمن هذه الأساليب:

---

(1) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 45، وانظر: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 471، وجماليات العنوان: 72، 102.

(2) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 18.

(3) انظر: **في شعرية الشعر السعودي**: 295، **وقراءة الشعر وبناء الدلالة**: 96.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 207.

(5) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 18.

(6) انظر: **الصوت.. الشارع**: 94، 106.

(7) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 45، وانظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 101 ـ 103.

استعمال الألفاظ والتعبيرات الرمزية المبهمة في صياغة العنوان؛ مثل: دائرة المثلث عند سعدي يوسف[1]، و: سِفْر ألف دال عند أمل دنقل[2]، و: الخروج من دوائر الساعة السليمانية عند عبد العزيز المقالح[3]، و: 2س = 2ج ص عند محمد العيد الخطراوي[4]، و: أجيء من ضائقة الركون.. أقول للتداخلات، و: الإيقاع الأول للخروج من ذات الأين عند عبد الله الزيد[5].

وضمن هذا المنحى الرمزي المبهم اكتفى بعض الشعراء بالحروف المفردة لعنونة القصيدة؛ مثل: أ، ب عند معين بسيسو[6]، والعنوان نفسه يتكرر عند أحمد سويلم[7]، و: لِـ ... عند مسفر الغامدي[8].

ومن هذه الأساليب: **المزج بين الألفاظ والتراكيب غير المترابطة دلاليًا** في العنوان، ومن شواهده: خذ وردة الثلج خذ القيروانية عند سعدي يوسف[9]، و: الصمت والجناح عند صلاح عبد الصبور[10]، و: النهر غريب وأنت حبيبي، و: أقبية، أندلسية، صحراء عند محمود درويش[11]، و: الدخول بين الوردة والدم عند محمد عمران[12]، و: للبحر هيبته.. وانحنى عند إبراهيم نصر الله[13]، و: وطن، حبل وامرأة عند عبد الله الصيخان[14].

---

(1) انظر: **الوحيد يستيقظ**: 5.
(2) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 303.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 456.
(4) انظر: **تفاصيل في خارطة الطقس**: 145.
(5) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 235، 361.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 396.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 494.
(8) انظر: **حينًا من الضوء**: 43.
(9) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 93.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 251.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 488، 2/ 87.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 357.
(13) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 21.
(14) انظر: **هواجس في طقس الوطن**: 59.

ومن هذه الأساليب :عنونة القصيدة ببعض الأسماء الواردة في الأساطير العالمية التي قد تكون غير مفهومة عند معظم المتلقين، وسيأتي مزيد تفصيل عن هذا الأسلوب في السمة السادسة المخصصة له؛ ضمن سمات عنوان القصيدة في هذه المرحلة.

ومن هذه الأساليب: **كتابة عنوان القصيدة بلغة أجنبية**، ولهذا الأسلوب شواهد سابقة عند شعراء المرحلة الوجدانية؛ مثل: ميخائيل نعيمة[1]، وأحمد زكي أبو شادي[2]؛ غير أن الشعراء المعاصرين توسعوا فيه، ومن شواهده عندهم: Memento Mori عند يوسف الخال[3]، و: America, America عند سعدي يوسف[4]، و: EXETER عند علي العلاق[5]، ومثل هذه العناوين المكتوبة بلغة أجنبية تجدها أيضًا عند نزار قباني[6]، وسميح القاسم[7]، وأمل دنقل[8]، ومحمد حبيبي[9]، وعلي الصافي[10]، وفاطمة القرني[11]، وهند المطيري[12].

وقد توقف عز الدين إسماعيل عند عنوان يوسف الخال السابق، وحاول أن يسوِّغ كتابة الشاعر له باللغة الأجنبية؛ بأنه «إشارة غير مباشرة إلى أن التجربة التي تعبِّر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة، وإنما

(1) انظر: **همس الجفون**: 102.
(2) انظر: **الينبوع**: 46، 87، 89.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 214، ومعنى العنوان: ذكرى موري.
(4) انظر: **مختاراتي**: 184، وانظر له أيضًا: **جنة المنسيات**: 22.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 149، والعنوان هو اسم مدينة بريطانية معروفة، وقد وضّح الشاعر ذلك في الديوان: 161.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 255.
(7) انظر: **شخص غير مرغوب فيه**: 101.
(8) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 75.
(9) انظر: **أطفئ فانوس قلبي**: 56.
(10) انظر: **خديجة لا تحرِّك ساكنًا**: 45، 53.
(11) انظر: **مطر**: 52.
(12) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 150.

هي تجربة إنسانية مشتركة»[1]، وهو تسويغ غير مقنع؛ لأن اللغة أداة للتعبير لا حدود لها، فهي وعاء يتسع لجميع أنواع التجارب الإنسانية، وكثير من الشعراء المعاصرين استطاعوا التعبير بلغتهم العربية عن مثل هذه التجارب المغايرة، والتفسير الأقرب لهذه الظاهرة هو ميل الشاعر إلى الغموض والإغراب، ووقوعه في أسر الأسماء الأجنبية المغرية التي ما تزال تستدرج بعض الشعراء والكتّاب المحدثين؛ بل حتى فئات من عامة الناس، «فالأسامي المغرية تفِد من الثقافات الأخرى وفودَ الثقافة ذاتها»[2].

هذه هي أبرز الأساليب التي انتهجها عدد من الشعراء المعاصرين الذين جنحوا إلى الغموض الشديد في صياغة عنوان القصيدة، وهو النوع الثاني من أنواع الغموض، وقد تقدم قبله الحديث عن النوع الأول من الغموض، وهو الغموض الإيحائي، وعن أبرز الوسائل الفنية التي استعملها الشعراء لتحقيقه في عناوين قصائدهم، ومن خلال تمييز هذين النوعين تتبين أبعاد هذه السمة الثانية من سمات عنوان القصيدة في الشعر المعاصر.

3 ـ اتساع ظاهرة استمداد العنوان من الواقع الاجتماعي ومظاهر الحياة اليومية

نشأتْ هذه الظاهرة عند شعراء المرحلة السابقة: المرحلة الوجدانية، وكانت إحدى سِمات العنونة لديهم[3]؛ غير أن مرحلة الشعر المعاصر شهدت اتساع هذه الظاهرة وتزايد شواهدها في عناوين القصائد المعاصرة، وقد سجّل بعض النقاد المحدثين توسّع هذه الظاهرة عند الشاعر المعاصر الذي «استرفد لغة الحياة اليومية؛ موظّفًا صلتها القوية بالأرض، والحياة، والتجربة»[4].

وهناك **ثمانية مجالات** تنتظم فيها عناوين القصائد المعاصرة المستمدة

(1) **الشعر العربي المعاصر**: 267.

(2) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 36، وانظر: **التسمية ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية**: 62.

(3) راجع: 220 من هذا البحث.

(4) **وجوه النرجس مرايا الماء**: 213.

من الواقع الاجتماعي ومظاهر الحياة اليومية، وهذه المجالات هي: الأبنية والمرافق العامة، والأجهزة والأدوات، والتعبيرات والمصطلحات الدارجة في وسائل الإعلام، والعبارات الاجتماعية الشائعة؛ ولا سيما عبارات التحية، ووسائل النقل، وأحداث الأمّة والوطن، والمِهَن، ومقتنيات المرأة وملابسها.

فمن عناوين القصائد المرتبطة **بالأبنية والمرافق العامة**: في المقهى، و: من كُوّة المقهى عند نزار قباني[1]، و: في السوق القديم عند بدر السياب[2]، و: سوق القرية عند البياتي[3]، و: السياج، و: مطعم صيني، و: الطواف بالمقاهي الثلاثة عند سعدي يوسف[4]، و: حديث في مقهى عند صلاح عبد الصبور[5]، و: مقهانا عند سميح القاسم[6]، و: سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا عند محمود درويش[7]، و: في المقهى الشرقي عند الحميدين[8]، و: الشبّاك عند علي الدميني[9].

وقد لحظتُ كثرة نسبية في عناوين البناء والمرافق العامة عند شاعرين سعوديين، وهما: محمد حبيبي بعناوينه: الشقّة، و: سُور، و: الغرفة، و: جدران، و: حوائط[10]، ومسفر الغامدي بعناوينه: بيوت، و: حجرة الفصل، و: السور[11].

ومن عناوين القصائد المتعلقة **بالأجهزة والأدوات**: دقّت الساعة،

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 36، 122.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 283.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 148.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**/ 73، **ومختاراتي**: 182، 209.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 327.
(6) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 33.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 447.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 113.
(9) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 66.
(10) انظر: **أُطفئ فانوس قلبي**: 13، 17، 19، 21، 25.
(11) انظر: **حينًا من الضوء**: 13، 15، 17.

و: من كراسة رسم لساعة حائط عند معين بسيسو[1]، و: المِنفضة عند سميح القاسم[2]، و: المناديل عند محمود درويش[3]، و: محاولة على السبورة عند الحميدين[4]، و: وجع المسافة بين دمك وثلاجة الموتى عند عبد الله الزيد[5]، و: من سيمسح نظّارتي؟ عند إبراهيم الوافي[6]، و: مشابك عند محمد حبيبي[7].

ويتصل بالأدوات: وسائل التواصل المختلفة؛ كالهاتف، والبريد، والبرقيات، والبطاقات، ومن عناوين القصائد المشتملة عليها: تلفون عند نزار قباني[8]، و: البريد العائد، و: بطاقة بريد إلى دمشق عند البياتي[9]، و: بطاقة زيارة عند سعدي يوسف[10]، و: طابع بريد إلى القاهرة، و: بطاقة معايدة إلى بوشكين، و: بطاقة شخصية عند معين بسيسو[11]، و: بطاقة بريد عند لميعة عمارة[12]، و: بطاقة هوية عند محمود درويش[13]، و: تلفون، و: فاكس، و: برقية عاجلة إلى بلقيس عند القصيبي[14]، و: بطاقة كانت هنا عند أمل دنقل[15]، وبطاقة دعوة لفرح استثنائي عند عبد الله الرشيد[16].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 60، 528.
(2) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 56.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 120.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 263.
(5) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 85.
(6) انظر: **وحيدًا من جهة خامسة**: 33.
(7) انظر: **أطفئ فانوس قلبي**: 9.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 217.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 246، 277.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 328.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 191، 281، 439.
(12) انظر: **أغاني عشتار**: 101.
(13) انظر: **ديوانه** 1/ 71.
(14) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 449، و: **واللون عن الأوراد**: 11، **وقراءة في وجه لندن**: 26.
(15) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 143.
(16) انظر: **نسيان يستيقظ**: 90.

ومن عناوين القصائد المشتملة على **التعبيرات والمصطلحات الدارجة في وسائل الإعلام** ما نجده عند نزار قباني بخاصة الذي كان دأبه في مجمل شعره اقتناص التعبيرات الرائجة، واستعمالها في سياقات شعرية جديدة، ومن هذه العناوين عنده: ساعة الصفر، و: منشور سري جدًا، و: محاكمة غير شرعية، و: رصاصة الرحمة، و: إيضاح إلى من يهمها الأمر، و: تكذيب رسمي لسيِّدة ثرثارة(1)، ومنها عند بقية الشعراء: مقبرة الغزاة، و: الصحف الصفراء عند البياتي(2)، و: أمر بإلقاء القبض عند سعدي يوسف(3)، و: أقوال شاهد إثبات عند الفيتوري(4)، و: اجتماع فوق العادة، و: أقدِّم أوراق اعتمادي كسفير فوق العادة عند معين بسيسو(5)، و: إعلان نوايا عند سميح القاسم(6)، و: مقابلة خاصة مع ابن نوح عند أمل دنقل(7)، و: تُقبل التعازي في أيّ منفى عند عز الدين المناصرة(8)، و: طلب لجوء في رمال الجزيرة عند نزيه أبو عفش(9)، و: مدرج للهبوط في البحر عند محمد شمس الدين(10)، و: بثٌّ مباشر لاغتيال مباهج الفرح عند عبد الله الزيد(11)، و: هجمة مرتدة عند أشجان هندي(12)، و: السابحون في منطقة انعدام الوزن، و: شاهد العصر عند صالح الزهراني(13)، و: بيان توضيحي من العتبة عند تركي الزميلي(14).

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 536، 2/ 13، 17، 101، 118، 249.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 409، 478.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 509.
(4) انظر: **ديوانه**: 61.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 359، 435.
(6) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 20.
(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 423.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 414.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 370.
(10) انظر: **حدائق آسيا**: 152.
(11) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 71.
(12) انظر: **ريق الغيمات**: 101.
(13) انظر: **فصول من سيرة الرماد**: 15، 67.
(14) انظر: **مدد**: 105.

ومن عناوين القصائد التي تتضمن **العبارات الاجتماعية الشائعة**؛ ولا سيما عبارات التحية: صباحك سكّر عند نزار قباني[1]، و: إلى اللقاء عند أحمد حجازي[2]، و: صباح الخير عند سميح القاسم[3]، ومحمد الحربي[4]، و: هلا وعيوني، و: يا عيني عند لميعة عمارة[5]، و: خيرٌ إن شاء الله، و: كلٌّ وهِمّته عند عمر الأميري[6]، و: يا أهلًا بك عند القصيبي[7]، و: هيلا، هيلا، و: يا ليلي يا عيني عند محمد العلي[8]، و: الدعوة عامة عند أحمد سويلم[9]، و: ألا يا هلا يا هلا بحبيبي عند عز الدين المناصرة[10]، و: صباح الخير.. عيناك عند علي خليفة[11]، و: صباح جميل عند إبراهيم نصر الله[12]، و: مساء الخير يا وطني عند العشماوي[13]، و: كيف حالك؟ عند أحمد التيهاني[14]، و: مرحبًا عند مسفر الغامدي[15]، و: خذ راحتك، و: مسّاك بالخير عند أحمد عطيف[16].

ومن عناوين القصائد المتصلة **بوسائل النقل** والأشياء المصاحبة لها: تذكرة سفر لامرأة أحبها عند نزار قباني[17]، و: مرّ القطار عند

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 469.
(2) انظر: **ديوانه**: 128
(3) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 12.
(4) انظر: **جنان حنايا**: 72.
(5) انظر: **أنا بدويٌّ دمي**: 77، 87.
(6) انظر: **قلبٌ وربّ**: 241، 307.
(7) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 630.
(8) انظر: **لا ماء في الماء**: 38، 156، وانظر فيه أيضًا: 37.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 168.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 513.
(11) انظر: **حورية العاشق**: 17.
(12) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 34.
(13) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 25.
(14) انظر: **أماريق**: 11.
(15) انظر: **حينًا من الضوء**: 81.
(16) انظر: **زجاج**: 41، 49.
(17) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 708.

نازك الملائكة[1]، و: قطار الشمال عند البياتي[2]، و: قطار المحطة عند خليل حاوي[3]، و: جواز سفر فلسطيني، و: إشارة مرور، و: قطار منشورات منتصف الليل عند معين بسيسو[4]، و: مصابيح الشوارع عند أحمد حجازي[5]، و: في القطار عند سميح القاسم[6]، و: جواز سفر، و: قطار الساعة الواحدة عند محمود درويش[7]، و: على الرصيف عند القصيبي[8]، و: تأشيرة خروج عند عز الدين المناصرة[9]، و: تذكرة سفر ملغية عند الحميدين[10]، و: تأشيرة دخول إلى عينيكِ عند إبراهيم صعابي[11]، و: الشارع الأخير، و: دُوار البحر عند عبد الله الوشمي[12].

ومن عناوين القصائد المرتبطة **بأحداث الأمّة والوطن**: من صُوَر الاحتلال الإسرائيلي آهات أمام شُبّاك التصاريح عند فدوى طوقان[13]، و: إلى عيني غزّة في منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلي، و: نلقاكم في كشوف القتلى على جبهة السويس عند معين بسيسو[14]، و: أخي يا شباب الفدا في الجنوب، و: زحف العروبة عند البردّوني[15]، و: تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات، و: لا تصالح عند أمل دنقل[16]، و: معركة

(1) انظر: **ديوانها** 2/ 60.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 244.
(3) انظر: **ديوانه**: 509.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 243، 321، 680.
(5) انظر: **أشجار الأسمنت**: 43.
(6) انظر: **ديوانه**: 533.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 358، 671.
(8) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة**: 448.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 144.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 75. والصحيح: ملغاة.
(11) انظر: **زورق في القلب**: 119.
(12) انظر: **شفاه الفتنة**: 25، 191.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 407، وانظر أيضًا: 533.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 136، 470.
(15) انظر: **ديوانه** 1/ 273، 371.
(16) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 213، 347.

بلا راية، و: مات فدائيّ، و: أخو العرب، و: فارس القدس، و: أمتي عند غازي القصيبي[1]، و: إلى أبطال الحجارة، و: دم العروبة في مزاد علني، و: تعليل واقعي للصمت العربي عند عبد الله الرشيد[2].

ومن عناوين القصائد المتعلّقة **بالمِهَن**: ساعي البريد، و: الاستقالة عند نزار قباني[3]، و: ساعي البريد عند بلند الحيدري[4]، و: البهلوان عند معين بسيسو[5]، و: مرثية لاعب سيرك عند أحمد حجازي[6]، و: اعترافات مهرِّج معتزل عند أحمد سويلم[7]، و: الحارس عند إبراهيم نصر الله[8].

أمّا عناوين القصائد المشتملة على **مقتنيات المرأة وملابسها** فهي شائعة جدًا في دواوين نزار قباني بخاصة؛ لولعه المعهود بهذا الموضوع الشعري، ومن هذه العناوين لديه: مذعورة الفستان، و: القُرط الطويل، و: إلى وشاح أحمر، و: أحمر الشفاه، و: كمّ الدانتيل، و: فستان التفتا، و: وَبَر الكشمير[9]، ومنها عند أحمد الصالح: شال[10]، وعند علي الدميني: بلوزة[11].

وهناك أخيرًا عناوين قصائد **متفرقة** مأخوذة من الواقع ويوميات الحياة، ولا تنتظم ضمن المجالات الثمانية السابقة، ومنها: مع جريدة،

(1) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 250، 367، 392، 509، 592.

(2) انظر: **خاتمة البروق**: 32، 144، ونسيان يستيقظ: 24.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 289، 2/ 265.

(4) انظر: **ديوانه**: 272.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 274.

(6) انظر: **ديوانه**: 525.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 165.

(8) انظر: **المطر في الداخل**: 45.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 19، 65، 154، 245، 280، 385، 2/ 43. وانظر شواهد أخرى لديه: 1/ 51، 219، 230، 232، 268، 295، 314، 316.

(10) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 129.

(11) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 77.

و: شهادة تأمين عند نزار قباني[1]، و: سلّة ليمون، و: إشاعة عند أحمد حجازي[2]، و: خمس نجوم، و: باقة ورد عند سميح القاسم[3]، و: الشاي عند علي الدميني[4]، و: زجاجة عطر، و: جريدة الصباح عند عبد الله الرشيد[5]، و: دفتر العائلة، و: احتمالات حاسوبية عند عبد الله الوشمي[6].

4 ـ شيوع العناوين الإسلامية

والباحث يصادف هذه العناوين عند مختلف الشعراء؛ ولكن بروز الاتجاه الإسلامي في الشعر زاد من شيوعها في الشعر المعاصر، ويمكن تصنيف هذه العناوين إلى **ثلاثة أنواع**، وهي: العناوين المرتبطة بتعظيم الله ومناجاته والابتهال إليه، والعناوين المتعلقة بالعبادات والشعائر والأخلاق الإسلامية، والعناوين المقتبسة من القرآن الكريم والتاريخ الإسلامي.

أمّا عناوين القصائد المرتبطة **بتعظيم الله ومناجاته والابتهال إليه**؛ فهي شائعة جدًا عند الشاعر عمر الأميري بخاصة، ومن شواهدها عنده: مع الله، و: صلاة، و: ضراعة ثائر، و: تسليم، و: يا رحمة الله، و: لا شريك له، و: مناجاة، و: خلايا تسبِّح الله، و: نلوذ بالله، و: يا رب.. يا رب، و: توّاب كريم[7]، ومنها عند بقية الشعراء: لك الحمد عند غازي القصيبي[8]، و: يا ربي عفوًا، و: ابتهال عند عبد الرحمن العشماوي[9]، و: مهاجر إلى الله عند شريفة أبو مريفة[10].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 263، 2/ 787.

(2) انظر: **ديوانه**: 125، 531.

(3) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 29، 122.

(4) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 52.

(5) انظر: **نسيان يستيقظ**: 53، 54.

(6) انظر: **شفاه الفتنة**: 87، 165.

(7) انظر: **مع الله**: 41، 69، 82، **وألوان طيف**: 424، **وقلب وربّ**: 35، 39، 93، 107، 205، 303.

(8) انظر: **حديقة الغروب**: 63.

(9) انظر: **صراع مع النفس**: 78، **وعناقيد الضياء**: 34.

(10) انظر: **وجئت عينيك**: 70.

وأمّا عناوين القصائد المتعلقة **بالعبادات والشعائر والأخلاق الإسلامية**؛ فمن شواهدها: صلاة، و: بلاء شهيّ، و: سجدة، و: بين الذنب والتوب، و: رمضان، و: برقٌ في منام ليلة القدر عند عمر الأميري[1]، و: تحية رمضان عند وليد الأعظمي[2]، و: سجود، و: صائمون، و: قد قامت الصلاة عند محيي الدين عطية[3]، و: دموع أبي صيام عند عصام الغزالي[4]، و: على ربوع عرفات، و: يا قارئ القرآن عند عبد الرحمن العشماوي[5].

ومن عناوين القصائد **المقتبسة من القرآن الكريم والتاريخ الإسلامي**: إرَم ذات العماد عند بدر السياب[6]، و: المرجِفون عند عمر الأميري[7]، و: وحي الهجرة، و: بدر الكبرى عند وليد الأعظمي[8]، و: مِن حِراء، و: سبع شِداد عند حسن الأمراني[9]، و: فاستبقوا الخيرات عند محيي الدين عطية[10]، و: براءة من الله عند عصام الغزالي[11]، و: أضغاث أحلام عند أحمد الصالح[12]، و: قُضي الأمر، و: حُداء في موكب الهجرة عند عبد الرحمن العشماوي[13]، و: ولو ألقى معاذيره عند عبد الله الزيد[14]، و: لا تقصص رؤياك عند محمد النبهان[15].

---

(1) انظر: **مع الله**: 51، **وألوان طيف**: 433، **وقلب وربّ**: 87، 155، 311، 315.

(2) انظر: **الزوابع**: 43.

(3) انظر: **لكنكم تستعجلون**: 14، 16، 27.

(4) انظر: **هوى الخمسين**: 87.

(5) انظر: **صراع مع النفس**: 93، وعناقيد الضياء: 101.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 349.

(7) انظر: **ألوان طيف**: 360.

(8) انظر: **الزوابع**: 46، 50.

(9) انظر: **سآتيك بالسيف والأقحوان**: 99، **وأشجان النيل الأزرق**: 15.

(10) انظر: **لكنكم تستعجلون**: 29.

(11) انظر: **هوى الخمسين**: 50.

(12) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 63.

(13) انظر: **نقوش على واجهة القرن العشرين**: 13، **وعناقيد الضياء**: 36.

(14) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 89.

(15) انظر: **دمي حجر على صمت بابك**: 23.

5 ـ بروز التجاوزات الفكرية في مضمون العنوان

وهذه التجاوزات صدى لتجاوزات أشمل وأعمق في مضمون القصيدة المعاصرة بمجملها، وكانت لجنة الشعر المصرية قد استشعرت منذ الستينات الميلادية مدى استفحال هذه الظاهرة عند عدد من الشعراء المعاصرين، ونبّهتْ في مذكرة دوّنتها في هذا الشأن على خطورة هذا الاتجاه المتنامي في الشعر المعاصر، وأن «أخطر ما في ذلك الشعر أنه يعكس روحًا منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية؛ لأن بعض صُوَر التعبير فيه مستمدة من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية؛ كفكرة الخطيئة والصلْب والخلاص، كما أن فيه تهاونًا كبيرًا في استعمال لفظة: الإله؛ كأنها لا تزال تحمل دلالتها عند الوثنيين»[1].

وكنتُ قد أشرتُ إلى ظهور شيء من هذه التجاوزات في عناوين القصائد عند شعراء المرحلة الوجدانية؛ ولكنها كانت مقتصرة على الموضوع الغزلي[2]؛ ما عدا عناوين قليلة عند بعضهم تضمّنت تعديًا على مقام الألوهية[3]. أمّا الشعراء المعاصرون فقد توسّعت عندهم هذه التجاوزات في عناوين القصائد، وشملت الكثير من قصائدهم المتنوعة في موضوعاتها الشعرية. وتتوزع هذه التجاوزات الفكرية على **ضروب متعددة**، ومن أهمّها: التعدي على مقام الألوهية، والاحتفاء بالرموز غير الإسلامية؛ ولا سيما رمز الصليب، والاستهانة بالرموز والشعائر الإسلامية.

أمّا **التعدي على مقام الألوهية** في عناوين القصائد؛ فيتبدى في استعمال لفظ: الإله في سياقات غير لائقة؛ تأثرًا ـ فيما يبدو ـ بالأدب الإغريقي الوثني المبني على عقيدة تعدد الآلهة، ومن شواهد ذلك: مرثية الآلهة عند بدر السياب[4]، و: الآلهة والمنفى عند البياتي[5]، و: الإله

(1) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: 24، وانظر: **قضية الشعر الجديد**: 523.

(2) راجع: 200 من هذا البحث.

(3) انظر: **ديوان عبد الرحمن شكري** 2/ 155، **وديوان إيليا أبو ماضي**: 778، **وديوان علي محمود طه**: 327.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 29.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 294.

الصغير عند صلاح عبد الصبور[1]، ومثل هذه العناوين المتعدية على مقام الألوهية تجدها كذلك عند بلند الحيدري[2]، وفدوى طوقان[3]، ومحمد الفيتوري[4]، وأدونيس[5]، ومعين بسيسو[6]، ومحمود درويش[7].

والضرب الثاني من ضروب التجاوز الفكري في عناوين القصائد: **الاحتفاء بالرموز غير الإسلامية**؛ وأكثر هذه الرموز تداولًا عندهم: رمز **الصليب** المبني على الاعتقاد بصلب المسيح عيسى عليه السلام، وهو ما نفاه القرآن الكريم صراحةً في قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا﴾ [النساء: 157]، ومن عناوين القصائد المشتملة على هذا الرمز: المسيح بعد الصلب عند بدر السياب[8]، و: صليب الألم، و: المسيح الذي أُعيد صلبه عند البياتي[9]، و: الصلبان الخمسة عند سعدي يوسف[10]، و: الأردن على الصليب، و: لصوص الصلبان عند معين بسيسو[11]، و: الظل والصليب عند صلاح عبد الصبور[12]، و: أغنية حب على الصليب عند محمود درويش[13]، و: الصليب الجميل عند عبد المنعم رمضان[14]، وبعض العناوين السابقة لا تدل على الاعتقاد أو التسليم

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 137.

(2) انظر: **ديوانه**: 200.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 296.

(4) انظر: **ديوانه**: 457.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 197، 268، 328، 331.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 540.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 361.

(8) انظر: **ديوانه** 2/ 106.

(9) انظر: **ديوانه** 1/ 318، 375.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 303.

(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 119، 165.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 205.

(13) انظر: **ديوانه** 1/ 166.

(14) انظر: **غريب على العائلة**: 37.

بصحة الصلب، وما يُبنى عليه من معنى الفداء والتضحية؛ لكنها تبقى شاهدةً على الاحتفاء المتكرِّر بهذا الرمز غير الإسلامي.

والضرب الثالث من ضروب التجاوز هو: **الاستهانة بالرموز والشعائر الإسلامية**، ومن ذلك: كتابة بعض الشعراء عنوان قصيدته الغزلية بصياغة تحاكي الصياغة الأسلوبية لشهادة التوحيد؛ كما فعل نزار قباني في عنوان قصيدته: أشهد ألّا امرأةَ إلّا أنتِ[1]، وبأثر منه ـ فيما يبدو ـ عنون إبراهيم الوافي إحدى قصائده بـ: لا شيء إلّا أنتِ لا امرأة سواكِ[2].

ومن الاستهانة: استعمال بعض الشعراء في عناوين قصائدهم تعبيرات توحي بالاعتراض على حكمة الله في الوجود وعدالة أقداره، ومن شواهد ذلك: مهزلة الوجود عند بلند الحيدري[3]، و: في حانة الأقدار عند عبد الوهاب البياتي[4].

كما يستعمل بعض الشعراء مصطلحات دينية بمعانٍ مغايرة لدلالاتها الشرعية، وفي سياقات غير ملائمة؛ مثل مصطلح: **الصلاة**؛ كما في عنوان: صلاة عند خليل حاوي[5]، وعند أمل دنقل[6]، ومثل مصطلح: **السورة**؛ كما في هذه العناوين: سورة يوسف سلمان عند معين بسيسو[7]، و: ما تيسّر من سورة النصر عند عبد العزيز المقالح[8]، و: ما تعسّر من سورة الملوك عند حسن عبد الوارث[9]، و: سورة الخاتمة عند محمد النبهان[10]، ومثل مصطلح: **الآية**؛ كما في عنوان

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 741.

(2) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 182.

(3) انظر: **ديوانه**: 205.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 67.

(5) انظر: **ديوانه**: 525.

(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 278.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 694.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 31.

(9) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 44.

(10) انظر: **دمي حجر على صمت بابك**: 129.

قصيدة أحمد حجازي التي جمع فيها بين مصطلحي: الآية، والسورة، وهي: آيات من سورة اللون[1].

6 ـ استدعاء الأساطير والتراث الصوفي

الأساطير جمع أسطورة، وهي في اللغة: أحاديث لا نظام لها[2]، ولها تعريفات اصطلاحية متنوعة، فقد عرّفها مجدي وهبة وكامل المهندس بأنها: «قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صوَر كائنات حية ذات شخصية ممتازة»[3]، كما عرّفها إبراهيم فتحي بأنها: «قصة خرافية أو تراثية، وعادةً ما تدور حول كائن خارق القدرات، وأحداث ليس لها تفسير طبيعي»[4].

وقد شهد الشعر العربي المعاصر اهتمامًا ملحوظًا بالأساطير، وبلغ ذروته في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وكان الشعراء الرواد في تلك الفترة يستدعون غالبًا الأساطير الإغريقية والشرقية القديمة؛ تأثرًا منهم بقصيدة: الأرض اليباب لإليوت التي تضمنت إشارات كثيرة إلى هذه الأساطير[5]، وهي في معظمها أساطير وثنية، ومن هنا شاعت في قصائدهم بعض الأسماء المرتبطة بتلك الأساطير؛ مثل: أدونيس، وأورفيوس، وبرومثيوس، وسيزيف، وتموز، وعشتار[6]، وكان لهذا التوجه المبني على التقليد المندفع وغير المتبصّر آثاره السلبية في الشعر العربي الحديث، وفي الشعراء أنفسهم الذين حشوا قصائدهم بهذه الرموز النافرة التي لم تقدِّم للمتلقي العربي شيئًا؛ سوى الدلالة على الادعاء

(1) انظر: **كائنات مملكة الليل**: 49.

(2) انظر: **مادة (س ط ر) في لسان العرب** 4/ 363، **والقاموس المحيط**: 521.

(3) **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**: 32.

(4) معجم المصطلحات الأدبية: 27.

(5) انظر: **لغة الشعر العربي الحديث**: 143، **ومدخل إلى الشعر العربي الحديث**: 235 ـ 245، 253، **والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**: 230 ـ 231.

(6) في تفسير هذه الأسماء والرموز الأسطورية انظر: **قاموس أساطير العالم**: 17، 48، 146، 151، 164.

والتكلف[1]؛ إذْ «من شروط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي، وأن يكون مدلولها العام متجاوبًا مع حقيقة مشاعره»[2]؛ بيدَ أن الشعراء اتجهوا بعد ذلك إلى استدعاء الأساطير الواردة في الأدب العربي، والبعيدة عن الإرث الوثني؛ مثل: زرقاء اليمامة، والعنقاء، ووادي عبقر، والسندباد، وشهرزاد، وشهريار.

وظهر أثر هذا الاستدعاء ـ بنوعيه ـ في عناوين القصائد المعاصرة التي احتفت «بالأشكال المتنوعة للموروث الأسطوري الموغل في الغياب والتجريد؛ ليس بهدف بعث الأساطير والحكايات الخرافية التي تقادم المكان والزمان بها، أو بهدف استحضار الموروث التراثي القومي، والإنساني العالمي؛ بذاته ولذاته، وإنما بهدف تجريب إمكانات تعبيرية خصبة تتيح للشاعر المعاصر أن يجذِّر رؤيته الشعرية مكانيًا وزمنيًا»[3].

فمن عناوين القصائد المبنية على استدعاء الأساطير الإغريقية والشرقية القديمة: سارق النار، و: هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي، و: قصائد حب إلى عشتار عند البياتي[4]، و: أبحث عن أوديس، و: إلى سيزيف، و: مِرآة لأورفيوس عند أدونيس[5]، و: أوديب عند محمود درويش[6].

ومن عناوين القصائد المبنية على استدعاء الأساطير الواردة في الأدب العربي: دموع شهريار عند نزار قباني[7]، و: مدينة السندباد،

(1) انظر: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: 129، **والغموض في الشعر العربي الحديث**: 292، وت. س. **إليوت وأثره في الشعر العربي**: 10 ـ 13.

(2) **تشريح النص**: 103، وانظر: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**: 30، 279 ـ 284، **والمقدس الديني**: 208.

(3) **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 23.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 141، 2/ 203، 205، وسارق النار في الأساطير الإغريقية هو: بروميثيوس.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 298، 330، 2/ 314.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 288.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 544.

و: القصيدة والعنقاء عند بدر السياب[1]، و: وجوه السندباد، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[2]، و: سندباد يمني في معهد التحقيق عند البردّوني[3]، و: مصرع العنقاء عند محمود درويش[4]، و: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة عند أمل دنقل[5]، و: شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم، و: ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء عند محمد الثبيتي[6]، و: عودة السندباد، و: السندباد الذي لم يعد عند عبد الله الوشمي[7].

أمّا استدعاء **التراث الصوفي** في الشعر العربي المعاصر؛ فقد ارتبط عند بعض الشعراء بتحقيق غرض فني، وهو التجديد في التعبير الشعري وموضوعاته؛ لكنه كان عند شعراء آخرين مرتبطًا بغرض أكبر، وهو إحياء هذا التراث: أعلامًا، ورموزًا، ومصطلحات، وإعادة تكوين رؤية مختلفة عنه؛ تُعلي من شأنه، ومن قدْر بعض أعلامه المنتسبين إلى الاتجاه الباطني في التصوف المرتبط بفكرة: الاتحاد والحلول؛ من أمثال: الحلاج، والسُّهروردي، وابن عربي، ولم يكن غريبًا أن ترتبط معظم التجارب الأولى لاستدعاء هذا التراث في الشعر العربي المعاصر بشعراء الأقليات في المجتمعات العربية الإسلامية[8]، ثم تأثر بهم الشعراء الآخرون.

ومن هنا يمكن الحديث عن **ثلاثة مستويات** من استدعاء التراث الصوفي في عناوين الشعر المعاصر، **فالمستوى الأول** هو: الاستدعاء **الفني** التعبيري الذي يقتصر على استعارة بعض التعبيرات الصوفية استعارة

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 111، 337.
(2) انظر: **ديوانه**: 219، 253.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 508.
(4) انظر: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**: 91.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 105.
(6) انظر: **ديوانه**: 141، 185.
(7) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 22، 35.
(8) انظر: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**: 96 ـ 97، **والنزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث**: 107 ـ 108، **واستلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**: 347 ـ 351، 357 ـ 358.

شعرية ظاهرية، **والمستوى الثاني** هو: الاستدعاء **الروحي** العامّ لبعض هذه التعبيرات؛ دون الارتهان للتفسيرات الباطنية لها، **والمستوى الثالث** هو: الاستدعاء **الباطني، أو الثوري** لهذا التراث، وكثيرًا ما يرتبط هذا المستوى بفكرة: التمرد، وإعادة صياغة العالم، ولعلّ أبرز **التعبيرات والمصطلحات الصوفية** التي تداولها الشعراء المعاصرون في عناوين قصائدهم: الصوفية والتصوّف، والتجلي، والجذب، والحال، والحجاب، والحضرة، والشطح، والشهود، والطريقة، والعرفان، والكشف، والمدد، والمقامات، والمكابدات، والمواقف[1].

وبين المستويات الثلاثة السابقة لاستدعاء التراث الصوفي تداخل لا يُنكَر في المشهد الشعري المعاصر؛ بسبب صعوبة الاستجلاء الدقيق لمقاصد الشعراء من هذا الاستدعاء، ومن هنا فإن الفرز بين شواهد هذه المستويات هو فرز تقريبي، وغير حاسم، فمن شواهد **المستوى الأول**، وهو: الاستدعاء **الفني** للتعبيرات الصوفية في عناوين القصائد: تهويمات صوفية لتكوين امرأة، و: تجليات صوفية عند نزار قباني[2]، و: تهويمة صوفية عند فدوى طوقان[3]، و: مقام ترتيل الصمت عند محمد بنعمارة[4]، و: حدود الحيرة وأحوال المقيم فيها عند محمد شمس الدين[5]، و: مقامة الوجد ووجه الزمن المعاند عند محمد أبو دومة[6]، و: صوفية عند عزت الطيري[7]، و: حجاب عند عبد المنعم رمضان[8]، و: موقف الرمال

(1) في تفسير هذه المصطلحات انظر: **التعريفات**: 73، 83، 110، 111، 119، 167، 170، 237، 289، **ومعجم مصطلحات الصوفية**: 41، 45، 62، 73، 75، 78، 140، 142، 168، 225، 248.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 2/** 66، 177.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 86.

(4) انظر: **السنبلة**: 55.

(5) انظر: **حدائق آسيا**: 372.

(6) انظر: **الوقوف على حدّ السكّين**: 50، وانظر له أيضًا: **السفر في أنهار الظمأ**: 47.

(7) انظر: **عبير الكمنجات**: 91.

(8) **غريب على العائلة**: 51.

موقف الجناس عند محمد الثبيتي[1]، و: مكابدات ما قبل الرحيل عند عماد غزالي[2]، و: شطحة في حضرة مولاي الشعر، و: رقصة عرفانية عند جاسم الصحيِّح[3]، و: حضرة عند أشجان هندي[4]، و: حضرتها عند فيصل أكرم[5]، و: مدد عند كلٍّ من: تركي الزميلي[6]، وأحمد عطيف[7]، و: شعائر صوفية في عرس الأرض عند حسن الصميلي[8].

وللاستدعاء الفني لهذه التعبيرات حضوره اللافت في عناوين القصائد عند عبد الله الزيد، ومنها: قُضي الكشف.. التجلي لسيّد الأزمنة، و: من مقامات الفقدان في حضرة النهاية، و: بعد أن تمثّلتُ بيان التجلي، و: أغنية عرفانية في حضرة السودان[9].

ومن شواهد **المستوى الثاني**، وهو: الاستدعاء **الروحي** العامّ لبعض التعبيرات الصوفية في عناوين القصائد: شهود، و: التجلي، و: جذبة عند عمر الأميري[10]، و: مشهد من مكابدات العز بن عبد السلام، و: الموقف عند حسن الأمراني[11].

أمّا المستوى الثالث، وهو: الاستدعاء **الباطني، أو الثوري** للتراث الصوفي؛ المرتبط بفكرة: التمرد، وإعادة صياغة العالم؛ فهو بارز في عناوين القصائد عند البياتي بخاصة، ومن هذه العناوين: عذاب الحلاج،

(1) انظر: **ديوانه**: 11.
(2) انظر: **مكتوب على باب القصيدة**: 85.
(3) انظر: **حمائم تكنس العتمة**: 2، **ورقصة عرفانية**: 7.
(4) انظر: **ريق الغيمات**: 25.
(5) انظر: **الخروج من المرآة**: 75.
(6) انظر: **مدد**: 13.
(7) انظر: **زجاج**: 85.
(8) انظر: **بعض معاني السماء**: 52.
(9) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 303، و: **ولو ألقى معاذيره**: 10، 24، 35.
(10) انظر: **مع الله**: 52، 54، 78.
(11) انظر: **القصائد السبع**: 32، **والزمان الجديد**: 57.

و: عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق، و: قراءة في كتاب الطواسين للحلاج، و: مقاطع من عذابات فريد الدين العطار، و: صورة للسهروردي في شبابه[1].

ومن شواهد هذا المستوى عند بقية الشعراء: فصل المواقف عند أدونيس[2]، و: مذكرات الصوفي بشر الحافي عند صلاح عبد الصبور[3]، و: الغبار والمرائي الباطنية عند البردّوني[4]، و: من وصايا الشيخ البدوي عند أحمد سويلم[5]، و: موسم الطريقة، و: موسم الحال، و: موسم الحضرة، و: موسم المشاهدة عند محمد بنّيس[6]، و: من مواقف سفيان الصنعاني عند عبد العزيز المقالح[7].

7 ـ انتشار ظواهر أسلوبية معينة في صياغة العنوان

ومن أبرز هذه الظواهر الأسلوبية المنتشرة في عناوين القصائد المعاصرة: العنوان الفعلي، ومحاكاة عناوين الفنون النثرية، وطول العنوان؛ بالإضافة إلى شيوع مفردات وأساليب مكررة في صياغة العنوان؛ مثل: القراءة والكتابة، والدخول والخروج، والابتداء بما الموصولة، وسأتناول هذه الظواهر مرتّبةً؛ بحسب مقدار انتشارها في عناوين القصائد المعاصرة، وهي كالآتي:

أ ـ شيوع العنوان الفعلي

كان العنوان الاسمي هو العنوان المهيمن على عنوان القصيدة منذ بدايات ظهوره في مرحلة الإحياء، واستمرت هذه الهيمنة كذلك في المرحلة

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 9، 238، 372، 413، 425.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 117.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 285، وله أيضًا مسرحية شعرية بعنوان: مأساة الحلاج؛ انظر المصدر نفسه: 467.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 595.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 417.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 337، 353، 367، 441.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 256.

الوجدانية، فعنوان الاسم، أو الجملة الاسمية كان هو العنوان السائد على امتداد تلك المرحلتين السابقتين من مراحل الشعر العربي الحديث، وهو ما يتوافق مع طبيعة العنونة ووظيفتها الأساسية المنبنية على وسم الشيء باسم يحمل سِمة الثبات والاطراد؛ ولهذا قال محمد عويس: «تُعدّ الاسمية خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته؛ حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة... وتأكد لدينا من بحث العلاقة بين العنوان والاسم سيطرة الاسمية على العنوان؛ لثبات دلالة الاسمية على المسمى، وهذا ما يوفر القصد من العنوان»[1].

غير أن هذه الهيمنة للعنوان الاسمي قد تراجعت في عناوين القصائد المعاصرة، وأصبح للعنوان الفعلي ـ أي العنوان المبدوء بفعل ـ حضور بارز في عناوين الشعراء المعاصرين، ومع أنه لم يزحزح العنوان الاسمي من مكانه المتصدر في نسبة تكراره في العناوين؛ فإن تزايد العناوين المنتمية إليه أضفى قدرًا من التوازن بين النوعين في نسبة التكرار.

وقد لحظ بعض النقاد هذا الازدياد المطّرِد في العناوين الفعلية عند الشعراء المعاصرين، وأشاروا إلى ما يتميز به العنوان الفعلي من تجديد وجذب للأنظار؛ لأنه يتخذ «أسلوبًا في العنونة يكسر قالبية التسمية الاسمية»[2] التي تعوّدها المتلقي، كما أن العنوان الفعلي يتجاوز مهمة التسمية التي يشترك فيها مع العنوان الاسمي؛ ليضيف إلى ذلك تعيين الظرف الزمني للعنوان، «فالعنوان الفعلي يؤدي وظيفة التسمية، وفي الوقت نفسه يحدِّد الدلالة الزمنية لحدث العنوان»[3].

ونبّه عبد الله الفيفي ـ محِقًّا ـ على أن ما يمتاز به العنوان الفعلي من تجديد وإثارة لا يتحقق في بعض الأساليب المكررة والمألوفة التي يرِد فيها الفعل؛ كأسلوبي: النفي، والنهي[4]، ومن شواهد العنوان الفعلي في هذين

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 35 ـ 36.

(2) **حداثة النص الشعري**: 17، وانظر: **في نظرية العنوان**: 214.

(3) **في نظرية العنوان**: 313.

(4) انظر: **حداثة النص الشعري**: 18، 19.

الأسلوبين المألوفين: لن أراها عند بلند الحيدري[1]، و: لن نفترق عند بدر السياب[2]، و: لم ترتوِ عند عمر الأميري[3]، و: لا تسلْ عني عند البردوني[4]، و: لا تكسر سيفك عند أحمد سويلم[5]، و: لا تسألي ماذا أريد عند أحمد الصالح[6].

ولعل الأسلوب الأكثر ألفةً من الأسلوبين السابقين: أسلوب **الأمر**، فهو أسلوب فعلي شائع جدًا في الكلام بعامة، وفي عناوين القصائد كذلك، ودلالته أقرب إلى الوضوح والحسم من صيغتي: الماضي، والمضارع؛ وهو لهذا بعيد عن الإثارة والتجديد، ومن شواهده في عناوين الشعراء المعاصرين: أفيقي، و: اغضبْ عند نزار قباني[7]، و: لنكن أصدقاء، و: لنفترق عند نازك الملائكة[8]، و: اذكريني، و: اتبعيني عند بدر السياب[9]، و: وانتظرني، و: عد من هناك عند فدوى طوقان[10].

وهناك ثلاثة شعراء معاصرين يشيع في عناوينهم أسلوب الأمر بصورة لافتة، وهم: معين بسيسو، وغازي القصيبي، وعبد الرحمن العشماوي، ولعل ذلك يعود إلى ما يمتاز به أسلوبهم الشعري بعامة من نبرة إنشائية عالية، ومن شواهد هذا الأسلوب في عناوين قصائدهم: ارفعوا الأيديَ عن أرض القناة، و: لنقرع الأجراس لبلادي، و: استمعوا لي عند معين بسيسو[11]، و: تعالي، و: خذني إليك، و: اعذريني عند غازي

(1) انظر: **ديوانه**: 263.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 307.
(3) انظر: **ألوان طيف**: 272.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 267.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 23.
(6) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 34.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 72، 520.
(8) انظر: **ديوانها** 2/ 143، 281.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 101، 296.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 142، 275.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 77، 133، 159، وانظر فيه أيضًا: 205، 493.

القصيبي[1]، و: غبْ يا هلال، و: قفْ أيها التاريخ، و: اكسروا أقلامكم عند عبد الرحمن العشماوي[2].

وتبقى بعد ذلك صيغتا: **الماضي، والمضارع** من الفعل، وتتقارب نسبة حضورهما في عناوين القصائد المعاصرة؛ مع رجحان نسبي لكفّة الفعل المضارع، فمن بين مئات الشواهد التي جمعتُها للعناوين الفعلية عند الشعراء المعاصرين؛ فإن نصيب الفعل المضارع منها أكثر من مائة وثلاثين شاهدًا، أمّا نصيب الفعل الماضي منها؛ فيزيد قليلًا عن مائة شاهد، وتُظهر هذه النسبة تزايد احتفاء الشعراء بصيغة الفعل المضارع في العنونة، وقد يعود هذا إلى أن الصيغة الزمنية للمضارع توحي بأن الفعل في طور التكوّن، وأن قدرًا من دلالته لم يُحسَم بعد، وهو ما يتلاءم مع تفضيل الشعراء المحدثين للتعبير الشعري الموارب.

ومن عناوين القصائد المبدوءة بالفعل الماضي: مرّ الربيع، و: جئتم مع الفجر عند بلند الحيدري[3]، و: رحل النهار، و: خلا البيت عند بدر السياب[4]، و: هجم التتار، و: نام في سلام عند صلاح عبد الصبور[5]، و: قُضي الأمر، و: هطل الغيث عند عبد الرحمن العشماوي[6].

ومن عناوين القصائد المبدوءة بالفعل المضارع: ألهو بحزني، و: أحمل موتي وأرحل عند البياتي[7]، و: يقولون إني انتهيت، و: أعيش مع الضوء عند أدونيس[8]، و: سأقطع هذا الطريق، و: تُخالفنا الريح عند

(1) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 28، 206، 425، وانظر فيه أيضًا: 24، 141، 414، 430، 494، 623.

(2) انظر: **يا ساكنة القلب**: 9، **وعناقيد الضياء**: 107، **وجولة في عربات الحزن**: 67، وانظر أيضًا له: **شموخ في زمن الانكسار**: 123، 147.

(3) انظر: **ديوانه**: 258، 368.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 284، 371.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 113، 161.

(6) انظر: **نقوش على واجهة القرن الخامس عشر الهجري**: 13، **وعناقيد الضياء**: 58.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 107، 2/ 300.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 47، 95.

محمود درويش[1]، و: تلوح الهواجس.. ينتفض اليقين، و: أستهلّ بناري صدى ناركم عند عبد الله الزيد[2].

ب ـ محاكاة عنوان القصيدة لعناوين الفنون النثرية

والمقصود أن عنوان القصيدة المعاصرة أصبح أكثر تنوعًا، وبدأ يستعير تعبيرات وأساليب لم تكن معهودة إلّا في عناوين الفنون النثرية، ومن هنا تجد في عناوين الشعراء المحدثين العنوان القصصي، والعنوان المسرحي، والعنوان المقالي، وقد أشار عثمان بدري إلى بروز هذه الظاهرة في العناوين المعاصرة، واتجاهها إلى «الانفتاح بقوة على خصائص وظيفية فنية تنتمي في الأصل لأشكال أدبية أو ثقافية متنوعة؛ كالشكل المسرحي... والشكل الحكائي القصصي»[3].

ويعود هذا التوجه في الحقيقة إلى ظاهرة فنية أوسع في التعبير الشعري المعاصر بعامة، وهي اقترابه من حدود النثر، واقتراضه عددًا من خصائص اللغة النثرية، وهو ما جعل بعض الشعراء يجنح ـ كما يقول محمد الغزي ـ «إلى استرفاد لغة النثر؛ موظِّفًا ما تزخر به من طاقاتٍ شعرية كبيرة؛ متجاوزًا الحدود القائمة بين الأنواع والأجناس»[4]، ومن هنا استعارت القصيدة المعاصرة بعض التقنيات الفنية من الرواية؛ كالاسترجاع (الفلاش باك)، والمونولوج الداخلي، كما استعارت من المسرحية: الحوار، وتعدد الأصوات[5]، وظهر أثر هذا كله في عنوانها.

أمّا **العنوان القصصي**؛ فهو أكثر عناوين الفنون النثرية شيوعًا عند الشعراء المعاصرين، وله شواهد سابقة عند شعراء المرحلتين السابقتين: مرحلة الإحياء، والمرحلة الوجدانية، ومن هذه الشواهد: الأرملة المرضعة

(1) انظر: **ديوانه 2/ 323**، 338.

(2) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 45، 271.

(3) **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 22.

(4) **وجوه النرجس مرايا الماء**: 213.

(5) انظر: **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**: 8، 15، 40.

عند معروف الرصافي[1]، و: فتاة الجبل الأسود، و: حكاية وردة عند خليل مطران[2]، و: هند وأمها عند الأخطل الصغير[3]، و: بائعة الورود عند إيليا أبو ماضي[4]، و: الرواية الغريبة عند الشابي[5]، و: ملحمة السراب، و: قصة حب عند إبراهيم ناجي[6].

غير أن شعراء المرحلة المعاصرة هم الذين توسعوا في استعارة العنوان القصصي، ولحضوره عندهم أشكال متعددة، فقد يظهر من خلال العنونة الحكائية التي توحي بالمضمون القصصي للقصيدة، ومن شواهدها في عناوين القصائد: الأمير السعيد، و: الأميرة والغجري عند البياتي[7]، و: حسّون الذي يعمل أشياء كثيرة عند سعدي يوسف[8]، و: البحار والدرويش، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[9]، و: البحّار العائد من الشطآن المحتلة، و: الحجّاج والفيلسوف الأخرس عند معين بسيسو[10]، و: الأمير المتسوِّل عند أحمد حجازي[11]، و: الساحر والبركان، و: مأساة هوديني المدهش عند سميح القاسم[12]، و: لص في منزل شاعر، و: لص تحت الأمطار، و: مأساة حارس الملك عند البردّوني[13]، و: جندي يحلم بالزنابق البيضاء، و: سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا عند محمود درويش[14]، و: المدينة وفارس الماء عند حميد

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 206.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 179، 2/ 288، وانظر: **العنوان في الأدب العربي**: 318.
(3) انظر: **ديوانه**: 42.
(4) انظر: **ديوانه**: 443.
(5) انظر: **أغاني الحياة**: 164.
(6) انظر: **ديوانه**: 161، 242.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 215، 2/ 293.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 539.
(9) انظر: **ديوانه**: 39، 253.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 171، 269.
(11) انظر: **ديوانه**: 291.
(12) انظر: **ديوانه**: 78، **وشخص غير مرغوب فيه**: 73.
(13) انظر: **ديوانه** 2/ 83، 305، 463.
(14) انظر: **ديوانه** 1/ 189، 447.

سعيد[1]، و: الشنفرى يدخل القرية ليلًا عند أحمد الصالح[2]، و: بائعة الريحان عند عبد الرحمن العشماوي[3].

كما يظهر العنوان القصصي عبر استعمال المصطلحات المرتبطة بالفنّ القصصي؛ كالقصة، والحكاية، والرواية، والقصة القصيرة، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: حكاية، و: قصة خلافاتنا، و: قصة قصيرة عند نزار قباني[4]، و: يُحكى أن حفّارين عند نازك الملائكة[5]، و: قصة موعد، و: حكاية لأطفالنا، و: حكاية أخرى أمام شُبّاك التصاريح عند فدوى طوقان[6]، و: حكايات عن البصرة عند سعدي يوسف[7]، و: حكاية لأطفال عمّان عند معين بسيسو[8]، و: حكاية قديمة عند صلاح عبد الصبور[9]، و: قصة الأميرة والفتى الذي يكلِّم الماء عند أحمد حجازي[10]، و: قصة من الماضي، و: حكاية سنين عند البردّوني[11]، و: عند أبواب الحكاية عند محمود درويش[12]، و: حكاية النجم المذبوح، وحكاية مهر الرياح عند القصيبي[13]، و: حكاية المدينة الفضية عند أمل دنقل[14]، و: قصة اللقاء، و: حكاية من ألف ليلة، و: حكايات وادي عبقر عند أحمد سويلم[15]، و: حكاية الشيخ صنعان عند حسن

(1) انظر: **لغة الأبراج الطينية**: 67.
(2) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 89.
(3) انظر: **بائعة الريحان**: 27.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 213، 419، 2/ 229.
(5) انظر: **ديوانها** 2/ 321.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 70، 430، 533.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 445.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 122.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 259.
(10) انظر: **ديوانه**: 134.
(11) انظر: **ديوانه**: 1/ 336، 2/ 144.
(12) انظر: **ديوانه** 2/ 266.
(13) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 479، **وورود على ضفائر سناء**: 79.
(14) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 243.
(15) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 40، 337، 578.

الأمراني[1]، و: هذه قصتي، و: حكاية الزورق العتيق عند عبد الله الرشيد[2]، و: البحر يروي سيرة السندباد عند عبد الله الوشمي[3].

ولعل من أبرز الشواهد الدالة على هذا المنحى الحكائي في عنونة القصيدة المعاصرة ما صنعه الشاعر عزت الطيري الذي أفرد أحد دواوينه لـ: حكايات العشق، وجعل كلمة: حكاية هي الكلمة الفاتحة لعناوين كل قصائده، ومن هذه العناوين: حكاية الوحيدين، و: حكاية البنت والنهر، و: حكاية الأرملة، و: حكاية بيت يُظلِّله الهجير، و: حكاية الوطن[4].

ويظهر العنوان القصصي كذلك في استعارة تعبيرات تنتمي إلى فنون سردية قريبة الصلة من الفنّ القصصي؛ كالأساطير، والمقامات، والسِّيَر، والمذكّرات، واليوميات، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد المعاصرة: يوميات قرصان، و: يوميات رجل مهزوم، و: يوميات مريض ممنوع من الكتابة عند نزار قباني[5]، و: مذكرات رجل مجهول، و: يوميات سياسي محترف، و: سيرة ذاتية لسارق النار عند البياتي[6]، و: يوميات السفينة جروزيا عند سعدي يوسف[7]، و: أسطورة غِيلان الثلج، و: مقامة إلى بديع الزمان، و: يوميات ملقِّن مسرح عند معين بسيسو[8]، و: مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، و: مذكرات الصوفي بشر الحافي عند صلاح عبد الصبور[9]، و: يوميات الإسكندرية عند أحمد حجازي[10]، و: سيرة للأيام عند البردوني[11]، و: يوميات جرح فلسطيني عند محمود

(1) انظر: **سآتيك بالسيف والأقحوان**: 83.
(2) انظر: **خاتمة البروق**: 135، 167.
(3) انظر: **البحر والمرآة العاصفة**: 88.
(4) انظر: **حكايات العشق**: 5، 17، 25، 43، 133.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 494، 681، 2/ 271.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 201، 306، 2/ 353.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 490.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 208، 291، 324.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 279، 285.
(10) انظر: **ديوانه**: 281.
(11) انظر: **ديوانه** 2/ 110.

درويش(1)، و: مذكرات شهريار الملك عند محمد عمران(2)، و: يوميات رجل يدّعي الجنون عند محمد عفيفي مطر(3)، و: يوميات كهل صغير السن، و: من مذكرات المتنبي في مصر عند أمل دنقل(4)، و: هوامش يوميات قديمة عند أحمد سويلم(5)، و: من يوميات امرئ القيس في بيزنطة عند حسب الشيخ جعفر(6)، و: من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم عند عبد العزيز المقالح(7)، و: سيرة مختصرة جدًا لزهرة الكاميليا عند حسن الأمراني(8)، و: يوميات الصمت عند محمد شمس الدين(9)، و: من يوميات آدم عند عصام الغزالي(10)، و: يوميات شيخ بوسنوي عند أحمد الصالح(11)، و: يوميات الحالة نفسها عند فيصل أكرم(12).

وأمّا **العنوان المسرحي**؛ فهو أقل انتشارًا من العنوان القصصي في عناوين الشعر المعاصر، ويتمثل الحضور الأبرز له في كثرة استعمال الشعراء لكلمة: **الحوار** التي تمثّل العنصر الفني الأهمّ في فنّ المسرحية، وهي من العلامات الواضحة على ظهور البعد الدرامي وتعدد الأصوات في القصيدة المعاصرة، ومن شواهد ذلك: حوار مع امرأة من خشب عند نزار قباني(13)، و: الحوار الأزلي عند يوسف الخال(14)، و: حوار في

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 342.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 80.
(3) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 78.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 119، 185.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 27.
(6) انظر: **في مثل حنوّ الزوبعة**: 19.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 110.
(8) انظر: **الزمان الجديد**: 29، وانظر أيضًا **ديوانه: جسر على نهر درينا**: 12.
(9) انظر: **حدائق آسيا**: 155.
(10) انظر: **هوى الخمسين**: 15.
(11) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 58.
(12) انظر: **الصوت.. الشارع**: 47.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 97.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 220.

المنعطف، و: حوار عبر الأبعاد الثلاثة عند بلند الحيدري[1]، و: حوار مع الأخضر بن يوسف، و: حوار أول عند سعدي يوسف[2]، و: حوارية العار، و: حوارية مع رجل يكرهني عند سميح القاسم[3]، و: حوار جارين عند البردّوني[4]، و: الحوار الأخير في باريس عند محمود درويش[5]، و: حوارية الموت والنخيل عند نزيه أبو عفش[6]، و: حوارية النيل ونيويورك عند علي الدميني[7]، و: حوارية الريح، و: حوار الليل ونجمة الصبح عند فيصل أكرم[8].

ويبدو العنوان المسرحي بارزًا في عناوين القصائد عند إبراهيم نصر الله، وعبد الله الزيد بخاصة؛ بكل ما يستتبعه هذا الحضور المسرحي من مشاهد وحوار، ويمكن تعليل ذلك عند إبراهيم نصر الله بممارسته للكتابة الروائية التي تشترك مع المسرحية في رسم المشاهد، وتنسيق الحوار، ومن شواهد هذا المنحى في عناوين قصائده: حوارية المرحلة، و: حوارية الصديقين، و: حوارية الغريب، و: الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق[9].

كما يمكن تعليل ذلك عند عبد الله الزيد بأن أسلوبه الشعري بعامة يميل إلى التصوير الدرامي؛ مع المبالغة في الوصف، والتهويل في العرض، ومن العناوين المسرحية عنده: حوارية الظباء وخراش والمساء شهقة التوحش، و: مشاهد من تفاصيل الوداع، و: حوارية الفارس الموتور من قلب الشروط، و: مشهد من حضور المضيء، و: مشهد واعتبار، و: حوارية الموت وحيدًا إلّا من الصحراء[10].

---

(1) انظر: **ديوانه**: 622، 653.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 101، 226.
(3) انظر: **ديوانه**: 548، 556.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 413.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 119.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 416.
(7) انظر: **رياح المواقع**: 81.
(8) انظر: **آتٍ من الوادي**: 22، **وحوار الليل ونجمة الصبح**: 74.
(9) انظر: **الفتى النهر والجنرال**: 5، 49، 77، 155.
(10) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 255، 353، **والمجموعة الكاملة الثانية له**: 77، 119، 126، 274.

ويبقى **العنوان المقالي**، وقد بدأ حضوره في عناوين القصائد يزداد في السنوات الأخيرة؛ مع اتجاه بعض الشعراء إلى تضمين التعبيرات والأساليب النثرية في قصائدهم، وقد صنعوا الأمر نفسه مع عناوين قصائدهم، فقد صاغوها بأسلوب يوحي بأنها عناوين مقالات وخواطر وبحوث، وليست عناوين قصائد، ومن شواهد ذلك: خاطرة غير متشنِّجة عند سعدي يوسف[1]، و: عود على بدء عند حسن فتح الباب[2]، و: تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية عند صلاح عبد الصبور[3]، و: تعليق على منظر طبيعي عند أحمد حجازي[4]، و: تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات عند أمل دنقل[5]، و: أمّا بعد عند أحمد سويلم[6]، و: في الردّ على الأحبة، و: ملاحظات قبل الرحيل، و: على سبيل المثال عند عز الدين المناصرة[7]، و: في معنى الجسد، و: في باب البدء عند محمد بنعمارة[8]، و: تعليل واقعي للصمت العربي، و: تعبير مبدئي عن الهشيم عند عبد الله الرشيد[9].

ج - طول العنوان

منذ البدايات الأولى لعنونة القصائد في الأدب العربي الحديث؛ حتى وقتنا هذا لم يكن لدى الشعراء أو النقّاد مقياس محدد ومتفق عليه لطول العنوان، وعدد كلماته؛ إذْ أُوكل هذا الأمر إلى تقدير كل شاعر وما تمليه عليه ذائقته الفنية، أو رؤيته الموضوعية؛ لكنّ المِران وتكرار النظر قدّما للشاعر، والمتلقي كذلك تصوّرًا تقريبيًا للمقدار المعقول لطول العنوان

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 135.
(2) انظر: **سلّة من محار**: 41.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 375.
(4) انظر: **ديوانه**: 543.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 213.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 497.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 16، 114، 2/ 147.
(8) انظر: **السنبلة**: 19، 82.
(9) انظر: **نسيان يستيقظ**: 24، 128.

وعدد كلماته، ومن هنا فإن طول العنوان على امتداد مرحلتي: مدرسة الإحياء، والمدارس الوجدانية ظل متقاربًا عند أكثر الشعراء؛ إذ كان يبدأ من كلمة واحدة، ويزيد حتى يصل إلى خمس كلمات أو ست، ومع هذا فقد اشتملت هاتان المرحلتان على نماذج مبكرة للعنوان الطويل؛ كما نجد عند خليل مطران في عنوان قصيدته: عتب اللغة العربية على أهلها وقد آثروا عليها اللغات الأخرى[1]، وكما في عنوان قصيدة عباس العقاد: إن لم تكن متفائلًا فكن حجّة للمتفائلين[2].

وقد لحظتُ أن معظم العناوين الطويلة في ذلك العهد كانت مرتبطة بقصائد المناسبات التي تستدعي ذكر الأسماء والألقاب التفخيمية؛ مثل عنوان قصيدة حافظ إبراهيم: تهنئة لسمو الخديوي عباس الثاني بعيد الفطر[3]، وعنوان قصيدة خليل مطران: زيارة جلالة الملك عبد العزيز آل سعود لمصر[4]، وعنوان قصيدة المازني: رثاء الشهيد محمد بك فريد زعيم الحزب الوطني[5].

ومع دخول الشعر العربي مرحلته المعاصرة بدأت العناوين الطويلة تتزايد؛ حتى تحولت إلى ظاهرة ملحوظة عند عدد من الشعراء، وقد رصد هذا التطور بعض النقاد، ومنهم أحمد درويش الذي ألمح في عجالة إلى جنوح الشعراء المعاصرين في صياغتهم لعناوينهم إلى «طول الجملة»[6]، وكان عبد الله الرشيد أكثر وضوحًا في التعبير حين قال: «أمّا المتأخرون؛ وبخاصة في العقدين الأخيرين فالغالب عندهم الميل إلى العنوان الطويل»[7].

كما أشار محمد العبد إلى بروز هذه الظاهرة عند «محمود درويش

(1) انظر: **ديوانه** 4/ 65.
(2) انظر: **عابر سبيل**: 85.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 11.
(4) انظر: **ديوانه** 4/ 355، وانظر في الجزء نفسه: 67.
(5) انظر: **ديوانه** 3/ 250.
(6) **في نقد الشعر الكلمة والمجهر**: 112.
(7) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 58.

الذي طالت عنده عناوين القصائد في دواوينه الأخيرة»[1]، وسجّل عبد الناصر محمد الملحوظة نفسها عن البياتي، وهي «إطالة العنوان في قصائد المرحلة الأخيرة، فبعد أن كنا نطالع في البدايات عناوين قصيرة قد تصل إلى الكلمة الواحدة أو الكلمتين. . . نلاحظ أن في دواوين الشاعر المتأخرة عناوين فيها إطالة ملحوظة»[2].

وحاول الباحث أن يعلل هذا التطور في عناوين البياتي بوصول شعره في مرحلته الأخيرة إلى درجة عالية من النضج والتنظيم، والقدرة على المزج بين روافد ثقافية عميقة ومتنوعة؛ مما يستدعي عنوانًا طويلًا قادرًا على استيعابها[3]، والواقع أن تفسير هذه الظاهرة يحتاج إلى نظر أكثر موضوعية، يتجنب أسلوب التعليل المبني على الثناء والإشادة بكل ما هو جديد، ومن هنا يمكن الحديث عن **ثلاثة عوامل** متداخلة أدت إلى بروز هذه الظاهرة في عناوين الشعر المعاصر، **وأولها**: توجه الشعر الحديث نحو مزيد من التعقيد، واقترابه أكثر من الفكر، وهو ما جعل العنوان بحاجة إلى التمدد أكثر؛ للتلويح بالرموز والإحالات الثقافية التي تكتنز بها القصيدة، وصاحبَ هذا العامل، أو نتج منه **العامل الثاني**، وهو: طغيان النزعة النثرية عند عدد من الشعراء المعاصرين؛ مما دفعهم إلى الاهتمام أكثر بالعنوان، وهو الجزء النثري الخالص الملازم للقصيدة، وزاد من هذا الاهتمام **العامل الثالث**، وهو: تنافس الشعراء المعاصرين في إبداع العنوان وتفننهم في صياغته، ومن ضروب التفنن في الصياغة: إطالة العنوان ومدّ أجزائه مدًا لافتًا.

وكما كنا بحاجة إلى التدقيق أكثر في تفسير هذه الظاهرة؛ فنحن بحاجة أيضًا إلى قدر من التدقيق في تحديد المقصود منها، ولم أجد عند الباحثين الذين تناولوا هذه الظاهرة، والذين سبق الاستشهاد بنصوصهم قبل قليل تحديدًا دقيقًا لمقدار العنوان الطويل، وكما قال جميل حمداوي: «فلا شيء إذن يحصر طول العنوان من الناحية النظرية»[4].

---

(1) **اللغة والإبداع الأدبي**: 50.

(2) **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 83.

(3) انظر: المصدر السابق: 84.

(4) **السيميوطيقا والعنونة**: 106.

ويبدو أن النقّاد والباحثين عوّلوا في هذا الشأن على العرف الأدبي والذائقة الشخصية، فما وجدوه من العناوين لافتًا في طوله، وعدد كلماته عدُّوه عنوانًا طويلًا، وقد اجتهدتُ في هذا المجال، وفضّلتُ ـ بعد استقراء عدد كبير من العناوين المتفاوتة طولًا وقِصَرًا ـ وضعَ مقياس محدد للعنوان الطويل يجعل الأوصاف والأحكام في هذا الموضوع أكثر دقة، ويتلخص هذا المقياس في **أن العنوان الطويل** هو: ما اشتمل على **سبع كلمات منفصلة**؛ فأكثر، وأن **العنوان الطويل جدًا** هو: ما اشتمل على **عشر** كلمات **منفصلة**؛ فأكثر. وهذا المقياس مبنيٌّ على مقياس مُوازٍ يحدد العنوان القصير: بكلمتين منفصلتين فأقلّ، والعنوان الطبيعي أو المحايد أو المتوسّط في طوله بأنه: ما بين ثلاث كلمات منفصلة إلى ست كلمات.

والغرض من وصف الكلمات **بالانفصال** هو: الاقتصار في حساب الكلمات على ما تلحظه العين من أجزاء منفصلة في الكلام؛ دون التدقيق في ما قد يشتمل عليه الجزء الواحد من كلمات متعددة؛ بحسب الاصطلاح النحوي للكلمة الذي يُدخل في مفهومها: الحرف، والفعل، والاسم، ومنه الضمائر[1]، وعلى سبيل المثال فإن الجملة الآتية: سيمرّ عليّ صديقي غدًا؛ تشتمل على سبع كلمات بالمفهوم النحوي؛ لكنها بحساب الكلمات المنفصلة أمام العين تتضمن أربع كلمات فحسب، وهذا الحساب الأخير هو المعوّل عليه هنا في تحديد كل من: العنوان الطويل، والعنوان الطويل جدًا.

فمن شواهد **العنوان الطويل** في عناوين القصائد المعاصرة: من كتابات بعض المحكومين بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس، و: قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي عند البياتي[2]، و: كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة، و: البحث عن خان أيوب في حيّ الميدان بدمشق عند سعدي يوسف[3]، و: إلى عيني غزة في منتصف ليل

(1) انظر: **النحو الوافي** 1/ 26، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 552.

(2) انظر: **ديوانه** 2/ 263، 451.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 61، 215.

الاحتلال الإسرائيلي، و: قبل أن تذهب النخلة بأصابع الطباشير إلى المدرسة عند معين بسيسو[1]، و: إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعدّ لسهرتي عند سميح القاسم[2]، و: بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئًا، و: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض عند محمود درويش[3]، و: جمل غير مفيدة مهداة إلى مدرِّسة لغة عربية عند القصيبي[4]، و: البحث عن عبلة في مدينة الرصاص والرماد، و: من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبي في مصر عند عبد العزيز المقالح[5]، و: من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح، و: اعترافات مثاليّ لا يقدر مما كسب على شيء عند عبد الله الزيد[6]، و: أوراق من سيرة البدوي الذي عانق الشمس، و: ما قالته الأرض شيءٌ من كتاب العشق القديم عند عبد الله الوشمي[7]؛ بالإضافة إلى شواهد أخرى في دواوين: البردوني[8]، ومحمد عمران[9]، وأحمد سويلم[10]، وحميد سعيد[11]، ونزيه أبو عفش[12]، وحسين العروي[13]، واعتدال الذكر الله[14].

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 136، 689، وانظر فيه أيضًا: 366، 461، 466، 470، 487.

(2) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 150، وانظر فيه أيضًا: 51، 72، 165.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 497، 2/ 497.

(4) انظر: **قراءة في وجه لندن**: 65.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 506، 529، وانظر فيه أيضًا: 2/ 345، 599، 659، 3/ 110، 146، 269.

(6) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 14، 65، وانظر فيه أيضًا: 150، 178، 193، 324.

(7) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 14، **وقاب حرفين**: 67.

(8) انظر: **ديوانه** 2/ 264.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 1/ 231، 245، 251.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 199، 240.

(11) انظر: **الأغاني الغجرية**: 54.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 329، 359، 444.

(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 225، 227.

(14) انظر: **واستمطرتك عشقًا**: 65.

ومن شواهد **العنوان الطويل جدًا** في عناوين القصائد المعاصرة: ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى عند البياتي[1]، و: تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط عند محمود درويش[2]، و: يُسرف الغائب الآخر من عزائي يجزع الحاضر الأول من بكائي عند عبد الله الزيد[3].

وعند الموازنة بين شواهد النوعين السابقين من العنوان: الطويل، والطويل جدًا يظهر مدى كثرة الشواهد في النوع الأول، وقلّتها في النوع الآخر، كما يتبين أيضًا مقدار التكلف في صياغة العنوان الشعري حين يطول جدًا؛ إذْ يبدو للقارئ كأنه عنوان تقرير صحفي، أو أشبه بنص مستقل لا علاقة له بالقصيدة.

وقد حاول الشاعر عبد الله الزيد الدفاع عن هذا النهج في العنونة في جوابه لسؤالٍ وجّهه إليه عبد الله الرشيد، وفي بيان هذا يقول الرشيد: «والزيد ذو حفاوة متفرِّدة بالعنوان الطويل، وهو يفسِّر طوله غير المتعمَّد ـ كما يقول ـ بأنه استجابة للدفقة الشعورية التي لا تستوعبها المسافة القصيرة من التشكيل، فكما أن القصيدة ـ والكلام ما يزال له ـ تأتي غالبًا طاعنةً في الطول؛ كذلك يأتي عنوانها، ويقول أيضًا: إن هناك نزوعًا تلقائيًا تكوينيًا إلى التمدد الذاتي؛ عبر العناوين الطويلة؛ بحثًا عن التميز، وهربًا من التلقائية والعادية والتسطيح»[4].

ويتضمن كلام الزيد هنا إشارات متعددة تؤكّد ما ذكرتُه قبل ثلاث صفحات عن العوامل التي أدت إلى بروز ظاهرة العنوان الطويل عند الشعراء المعاصرين؛ غير أن دفاعه يتضمن تناقضًا بين قوله في البدء: إنه لا يتعمد إطالة عناوينه، وقوله في النهاية: إنه عبر عناوينه الطويلة يبحث

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 271.

(2) انظر: **ديوانه** 2/ 145.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 131، وانظر فيه أيضًا: 26.

(4) **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**: 51 ـ 52.

عن التميز، ويهرب من التلقائية، كما أن كلامه هذا لا يستطيع أن ينفي سِمة التكلّف الظاهرة في صياغة عدد من العناوين الطويلة؛ ولا سيما العناوين الطويلة جدًا.

د ـ مفردات وأساليب مكررة في صياغة العنوان

لسبر هذه الظاهرة جمعتُ عددًا كبيرًا من عناوين القصائد المعاصرة لشعراء متعددين، وحاولت أن أرصد وجوه التشابه في المفردات والأساليب بين هذه العناوين، وقد تبيّن لي أن هناك مفردات وأساليب معينة تتردد بصورة لافتة في عناوين القصائد عند الشعراء المعاصرين؛ وهي نتيجة تُظهر للباحث المجال الإبداعي المشترك الذي تتداخل فيه التجارب الشعرية المعاصرة، ومدى تأثر بعض الشعراء ببعض في صياغة العنوان، **ولعل أبرز هذه المفردات والأساليب التي يتواتر استعمالها في صياغة العناوين المعاصرة**: القراءة والكتابة، والدخول والخروج، والتحولات، والابتداء بكلمة منكّرة متبوعة بلام الجرّ، والابتداء بما الموصولة، وبناء العنوان على عبارتين متوازنتين، ومرتبطتين فيما بينهما برباط لفظي أو معنوي.

أمّا **المفردات** التي يتكرر ورودها في عناوين القصائد عند الشعراء المعاصرين؛ فمن أهمها: **القراءة والكتابة**، وهما مفردتان شائعتان جدًا في العناوين المعاصرة، وشيوعهما يُوحي بأن الموضوعات الشعرية لم تعد مجالًا للخيال والتعبير العاطفي عند الشعراء المحدثين، بل أصبحت مادة للقراءة والكتابة، ولعل هذا التحول من العلامات الظاهرة على اتجاه الشعر المعاصر المتنامي نحو الفكر والصياغة النثرية، وهو موضوع سبق أن أشرتُ إليه في أكثر من موضع[1].

فمن عناوين القصائد المتعلقة **بالقراءة**: الكتاب المقروء عند نزار قباني[2]، و: قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي عند

(1) راجع: 269، 275، 277 من هذا المبحث.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 792، وانظر في الجزء نفسه: 193.

البياتي[1]، و: قراءة في عيون يغسلها الدمع عند الفيتوري[2]، و: قراءة في وجه حبيبتي عند محمود درويش[3]، و: قراءة في وجه لندن عند القصيبي[4]، و: قراءة في عينيها عند أحمد سويلم[5]، و: قراءة أولية لطريق العين عند عز الدين المناصرة[6]، و: قراءة لكفّ الوطن العربي عند عبد العزيز المقالح[7]، و: قراءة في سِفر الفاجعة عند حسن الأمراني[8]، و: قراءة في سفر المكان عند محمد العيد الخطراوي[9]، و: قراءة في يوم الغفران عند أحمد الصالح[10]، و: قراءة في وجه لطيفة اليمنية عند عبد الرحمن العشماوي[11]، و: قراءة شاهدة في أحزان راشد فهد الراشد على لبنان عند عبد الله الزيد[12]، و: قراءة في قسمات وجه عربي عند حسين العروي[13]، و: قراءة في تجاعيد المجرّة عند عبد الله الرشيد[14]، و: قراءة في لوحة الموناليزا عند عبد الرحمن القعود[15]، و: قراءة عند عبد الله باهيثم[16]، و: قراءة لعوامل التعرية عند صالح الزهراني[17]،

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 451، وانظر في الجزء نفسه: 372.
(2) انظر: **ديوانه**: 438.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 295.
(4) انظر: **قراءة في وجه لندن**: 7.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 213، وانظر فيه أيضًا: 291، 396.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 106.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 576، وانظر في الجزء نفسه: 345، 468، 618.
(8) انظر: **الزمان الجديد**: 109، وانظر فيه أيضًا: 115، 123، 143.
(9) انظر: **تأويل ما حدث**: 68، وانظر فيه أيضًا: 127.
(10) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 49، وانظر فيه أيضًا: 56.
(11) انظر: **يا ساكنة القلب**: 85.
(12) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 324.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 131.
(14) انظر: **خاتمة البروق**: 94.
(15) انظر: **قطعة ليل منسية**: 75.
(16) انظر: **وقوفًا على الماء**: 61.
(17) انظر: **تراتيل حارس الكلأ المباح**: 9.

و: قراءة في الرماد عند فيصل أكرم[1]، و: قراءة في كفّ الوطن عند عبد الله الوشمي[2]، وقراءة في فنجان القلب عند نادية البوشي[3].

ومن عناوين القصائد المرتبطة **بالكتابة**: رسائل لم تُكتب لها، و: البحث عن مساحة للكتابة عند نزار قباني[4]، و: هاتف وكاتب عند البردّوني[5]، و: كتابة بالفحم المحترق، و: كتابة على ضوء بندقية عند محمود درويش[6]، و: كتابة فوق ورق البردي عند أحمد سويلم[7]، و: الكتابة للموت عند عبد العزيز المقالح[8]، و: الكتابة على جدار النهاية عند محمد العيد الخطراوي[9]، و: بهو الكتابة عند تركي الزميلي[10]، ومثل هذه العناوين الكتابية حاضرة أيضًا في عناوين القصائد عند: البياتي[11]، ومعين بسيسو[12]، ومسفر الغامدي[13].

ولم يكتفِ الشعراء بترديد كلمة: الكتابة في عناوين قصائدهم، بل استحضروا فيها أيضًا كل ما يتعلق بالكتابة من لوازم ومصاحبات؛ كالكتب، والملفات، والأوراق، والصفحات، والفصول، والفقرات، والمقاطع، والسطور، والهوامش، والحواشي، ومن شواهد ذلك: أوراق

(1) انظر: **كِبار**: 113.
(2) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 6.
(3) انظر: **فتنة البوح**: 61.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 1/ 320، 2/ 291، وانظر فيه أيضًا: 1/ 26، 2/ 271، 785، 895.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 495.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 265، 332، وانظر فيه أيضًا: 2/ 293، 477.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 134.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 589، وانظر في الجزء نفسه: 516، 580.
(9) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 138.
(10) انظر: **مدد**: 45.
(11) انظر: **ديوانه** 2/ 263.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 620.
(13) انظر: **حينًا من الضوء**: 33.

من ملفّ المهدي بن بركة عند سعدي يوسف[1]، و: فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال عند صلاح عبد الصبور[2]، و: فقرات من كتاب الموت، و: صفحات من كتاب الصيف والشتاء عند أمل دنقل[3]، و: من أوراق شجرة الدر عند أحمد سويلم[4]، و: فصول من كتاب الموت، و: ورقة من كتاب الأندلس عند عبد العزيز المقالح[5]، و: صفحة من دفتر الوجد، و: هوامش على كراسة قديمة عند الحميدين[6]، و: صفحة من أوراق بدوي عند محمد الثبيتي[7]، و: فقرات من هطول التداعي، و: ورقة مما تركته التحولات عند عبد الله الزيد[8]، و: أوراق للريح والمنفى عند عبد العزيز العجلان[9]، و: أسطر من محبرة نورانية، و: من أوراق الذات عند عبد الله الرشيد[10]، و: مقدّمة آدم في كتاب حوّاء عند جاسم الصحيّح[11]، و: حاشية على الجرح عند صالح الزهراني[12]، و: المقطع الأخير من سِفر الرجل العظيم، و: أوراق من سيرة امرأة عند عبد الله الوشمي[13].

ومن المفردات التي يتكرر ورودها في عناوين القصائد عند الشعراء المعاصرين: **الدخول والخروج**، أمّا مفردة: **الدخول** فمن عناوين القصائد

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 137.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لصلاح عبد الصبور**: 359.

(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 199، 207.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 275، وانظر فيه أيضًا: 240، 407.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 237، 306.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 107، 145، وانظر فيه أيضًا: 45، 119، 233.

(7) انظر: **ديوانه**: 203.

(8) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 29، و: **ولو ألقى معاذيره**: 7، وانظر أيضًا: المجموعة الكاملة الثانية له: 22.

(9) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 50.

(10) انظر: **خاتمة البروق**: 147، **وحروف من لغة الشمس**: 14.

(11) انظر: **أولمبياد الجسد**: 32.

(12) انظر: **فصول من سيرة الرماد**: 5.

(13) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 19، 30، وانظر أيضًا: **قاب حرفين**: 11، 67، 91.

المشتملة عليها: الدخول إلى هيروشيما، و: الدخول إلى البحر عند نزار قباني[1]، و: الدخول في شِعب بوّان، و: الدخول بين الوردة والدم عند محمد عمران[2]، و: الدخول إلى حدائق إقبال السندسية عند حسن الأمراني[3]، و: دخول عند عزت الطيري[4]، و: الدخول إلى جنة الرمل عند عبد الله الوشمي[5].

والخروج أكثر شيوعًا في العناوين من الدخول، وقد يدلّ هذا على قدر من الاغتراب، والابتعاد عن الواقع المحيط عند الشاعر المعاصر[6]، ومن شواهده في عناوين القصائد: خارج من الأسطورة، و: الخروج من ساحل المتوسط عند محمود درويش[7]، و: الخروج إلى النهر عند أحمد سويلم[8]، و: الخروج من البحر الميت عند عز الدين المناصرة[9]، و: الخروج من دوائر الساعة السليمانية عند عبد العزيز المقالح[10]، و: الخروج من بئر الأسى عند يحيى السماوي[11]، و: كتاب الخروج، و: أحاديث عابرة قبل يوم الخروج عند حسن الأمراني[12]، و: الخروج من اللون الأبيض عند إبراهيم نصر الله[13]، و: الخروج من دائرة الحزن عند محمد الحربي[14]، و: الإيقاع الأول للخروج من ذات الأين،

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 489، 2/ 789.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 177، 357.
(3) انظر: **سآتيك بالسيف والأقحوان**: 39.
(4) انظر: **عبير الكمنجات**: 79.
(5) انظر: **قاب حرفين**: 71.
(6) انظر تحليل عثمان بدري لعنوان: الخروج عند صلاح عبد الصبور في: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 28 ـ 32.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 168، 478.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 355.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 149.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 456.
(11) انظر: **الاختيار**: 79.
(12) انظر: **القصائد السبع**: 38، والزمان الجديد: 35.
(13) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 55.
(14) انظر: **ما لم تقله الحرب**: 51.

و: خروج من فناء السواد لخلود البياض عند عبد الله الزيد[1]، و: الخروج من الحداد عند عبد الله الخشرمي[2]، و: الخروج من المحار عند عماد غزالي[3]، و: الخروج من المرآة عند فيصل أكرم[4]، و: محاولة للخروج من شرنقة التكوين عند حسن عبد الوارث[5].

واكتفى بعض الشعراء بعنونة قصائدهم بكلمة: الخروج وحدها؛ معرّفةً؛ كما عند معين بسيسو[6]، وصلاح عبد الصبور[7]، أو منكّرةً؛ كما عند مسفر الغامدي[8]، ومحمد النبهان[9]، وجمع عبد الله الرشيد بين الخروج والدخول في عنوانه: الخروج إلى الداخل[10].

ومن المفردات التي يتكرر ورودها أيضًا في عناوين الشعراء المعاصرين: **التحولات**، ومن أبرز شواهدها في عناوين القصائد: تحولات نيتو كريس في كتاب الموتى عند البياتي[11]، و: تحولات الصقر عند أدونيس[12]، و: الأميرة وتحولات مرايا العشق عند البردّوني[13]، و: تحولات بديع الزمان الهمذاني عند أحمد سويلم[14]، و: من تحولات شاعر يمني في أزمنة النار والمطر عند عبد العزيز المقالح[15]، و: ورقة

(1) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 361، و: **ولو القى معاذيره**: 38.
(2) انظر: **خارطة المرايا**: 95.
(3) انظر: **مكتوب على باب القصيدة**: 77.
(4) انظر: **الخروج من المرآة**: 17.
(5) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 17.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 548.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 267.
(8) انظر: **حينًا من الضوء**: 22.
(9) انظر: **دمي حجر على صمت بابك**: 59.
(10) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 52.
(11) انظر: **ديوانه** 2/ 287، وانظر في الجزء نفسه: 238.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 33.
(13) انظر: **ديوانه** 2/ 561.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 271.
(15) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 599.

مما تركتْه التحولات، و: الرياض.. مكان الزمان.. تحولات العمر المعنّى عند عبد الله الزيد[1].

وتوارد هؤلاء الشعراء على استعمال هذا الكلمة في العنوان؛ بصيغة الجمع بخاصة قد يعود إلى التداخل بينهم في المجال الإبداعي، وتأثر بعضهم ببعض، كما قد يعود إلى محاولتهم استثمار ما في صيغة الجمع من تشويق يعِد المتلقي بتغيرات مثيرة، وتفاصيل متعددة تشتمل عليها القصيدة.

ومن المفردات التي تتكرر كذلك في عناوين عدد من الشعراء: **الصليب**، وسبق أن أوردتُ شواهد هذه المفردة في عناوين القصائد المعاصرة؛ عند الحديث عن سمة: بروز التجاوزات الفكرية في مضمون العنوان[2].

وأمّا **الأساليب** التي يتواتر ورودها في عناوين الشعراء المعاصرين؛ فمن أبرزها: **ابتداء العنوان بكلمة منكّرة متبوعة بلام الجرّ**؛ للإشعار بالمِلكية، أو الاختصاص، أو التعليل[3]، ومن شواهد هذا الأسلوب في عناوين القصائد: أغنيةٌ للرياح الخمس، و: ترتيلةٌ للبحر عند سعدي يوسف[4]، و: لغةٌ للمسافة، و: مِرآةٌ للوقت عند أدونيس[5]، و: فرسٌ للغريب، و: متتالياتٌ لزمن آخر عند محمود درويش[6]، و: وقتٌ لسيّدة الرضا، و: أشجارٌ لنوم الأميرة عند محمد عمران[7]، و: فاتحةٌ للبحر عند أحمد سويلم[8]، و: فِخاخٌ لاصطياد الوعل عند عز الدين

---

(1) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 7، 51.

(2) راجع: 257 ـ 258 من هذا المبحث.

(3) انظر: **النحو الوافي** 2/ 472 ـ 473، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 562.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 364، 419.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 303، 2/ 171، وانظر فيه أيضًا: 2/ 170، 295، 296.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 549، **ولماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 159.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 4/ 17، 181، وانظر فيه أيضًا: 3/ 141، 155.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 471.

المناصرة[1]، و: جداريةٌ للفصول الأربعة عند عبد العزيز المقالح[2]، و: حَرَسٌ لنوم الحبيبة، و: وطنٌ لطيور الماء عند علي العلاق[3]، و: أشجارٌ لحزن الغريبة عند إبراهيم نصر الله[4]، و: وقتٌ لعبد الله بن إلياس عند علي الدميني[5]، و: نخلةٌ للريح عند محمد الحربي[6]، و: إيقاعٌ لما تبقّى من سيّد النجوى عند عبد الله الزيد[7]، و: نافذةٌ للغياب عند إبراهيم الوافي[8]، و: وقتٌ للسؤال، و: مكاشفةٌ لرحيل النهر عند عبد الله الرشيد[9]، و: بَجَعٌ للبحيرة عند مسفر الغامدي[10]، و: نافذةٌ للبحر عند محمد النبهان[11].

وهذه الشواهد المنوّعة تُظهر شيوع هذا الأسلوب في العنونة عند الشعراء المعاصرين، كما تكشف ما يمتاز به من طرافة وجِدّة وتشويق، وقد يكون هذا هو سبب تتابع هؤلاء الشعراء على استعماله، وبالإمكان معرفة ما يتمتع به هذا الأسلوب من خصوصية؛ عبر إجراء تغيير يسير في تركيبه؛ بحذف حرف الجر، وإضافة الكلمة الأولى إلى الثانية، فيقال مثلًا: ترتيلةُ البحر، أو: وطنُ طيورِ الماء، أو: وقتُ السؤال، وسيظهر عندئذ أن التركيب فقد جزءًا كبيرًا من قيمته، وأضحى تعبيرًا معتادًا ومكررًا.

ومن الأساليب المكرّرة في عناوين الشعراء المعاصرين: **الابتداء بما**

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 92.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 213، وانظر أيضًا في الجزء نفسه: 286، 447.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 249، 278، وانظر فيه أيضًا: 273، 294، 349.
(4) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 17.
(5) انظر: **رياح المواقع**: 101.
(6) انظر: **ما لم تقله الحرب**: 73.
(7) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 67، وانظر فيه أيضًا: 99، 135.
(8) انظر: **وحيدًا من جهة خامسة**: 37، وانظر له أيضًا: **وحدها تخطو على الماء**: 163، 241.
(9) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 6، **وأوراد العشب النبيل**: 35.
(10) انظر: **حينًا من الضوء**: 64.
(11) انظر: **دمي حجر على صمت بابك**: 67، وانظر فيه أيضًا: 103.

الموصولة، ولعلّ من أسباب تفضيل بعض الشعراء لهذا الأسلوب في العنونة: ما يتسم به من استهلال غامض يثير المتلقي، ويدفعه إلى الترقب، والتشوق إلى صلة الموصول، ومن شواهده في عناوين القصائد: ما بناه الأقدمون عند محمد بنّيس[1]، و: ما تيسّر من رعشة الخوف عند عبد العزيز المقالح[2]، و: ما لم تقلْه الحرب عند محمد الحربي[3]، و: ما لم يقله بكاء التداعي، و: ما قاله البدء قبلي، و: ما تبقّى من النداء المسجّى عند عبد الله الزيد[4]، و: ما تخثّر في لسان لقيط الإيادي عند إبراهيم الوافي[5]، و: ما تبقّى من أحزان الرجال عند صالح الزهراني[6]، و: ما كان بين فراشتين عند فيصل أكرم[7]، و: ما أملاه الشوق، و: ما لم يقله قيس عند عبد الله الوشمي[8]، و: ما خفيَ من التفاصيل عند حسن عبد الوارث[9]، و: ما ينتهي بالسكون عند محمد العطوي[10]، و: ما تبقّى من رثاء الزجاجة عند ياسر آل غريب[11].

ومن الأساليب التي يتكرر استعمالها في عناوين الشعراء المعاصرين: **بناء العنوان على عبارتين متوازنتين**، ومرتبطتين فيما بينهما برباط لفظي أو معنوي؛ دون أن تُعطف إحداهما على الأخرى، ومن شواهد هذا الأسلوب في عناوين القصائد: عن تلك السحلية عن هذا الليل، و: خذ وردة الثلج خذ القيروانية عند سعدي يوسف[12]، و: مأساة النرجس ملهاة

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 585.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 126، وانظر فيه أيضًا: 3/ 31.

(3) انظر: **ما لم تقله الحرب**: 85.

(4) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 147، 249، 321.

(5) انظر: **وحيدًا من جهة خامسة**: 95.

(6) انظر: **فصول من سيرة الرماد**: 21.

(7) انظر: **الخروج من المرآة**: 57.

(8) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 54، 69، وانظر أيضًا: **قاب حرفين**: 67.

(9) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 35.

(10) انظر: **ما ينتهي بالسكون**: 30.

(11) انظر: **أتنفّس الألوان**: 79.

(12) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 29، 93.

الفضة عند محمود درويش[1]، و: أول الحلم آخر الحزن عند علوي الهاشمي[2]، و: وردة الحلم.. وردة الجسد عند علي العلاق[3]، و: صفة الحبيبة.. نكهة الوطن عند أحمد الصالح[4]، و: وقائع أولى.. احتمالات أخيرة عند إبراهيم نصر الله[5]، و: موقف الرمال موقف الجناس عند محمد الثبيتي[6]، و: أنتفي برحيل الأسى.. أحتفي بنشوء الأسف عند عبد الله الزيد[7]، و: أول الأرض/ آخر الدم عند محمد الدميني[8].

ولعل سرّ الجِدّة في هذا الأسلوب يكمن في تجنّب العطف بين عبارتيه المتوازنتين، وهو ما يعطي مجالًا أكثر للتأويل، فقد تكون العلاقة بينهما: المماثلة، أو المناقضة، أو التنويع، أو المفارقة؛ ولذلك فهو يستدعي لحظات من توقف القراءة بين العبارتين.

هذه هي أبرز سِمات عنوان القصيدة في مرحلة الشعر المعاصر، وبها يكتمل عرض المراحل التاريخية لتطور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث؛ بما اشتمل عليه من رصد للسِّمات الموضوعية والفنية للعنوان في كل مرحلة من مراحله الثلاث، وهي: مرحلة مدرسة الإحياء، ومرحلة مدارس التعبير الذاتي والوجداني، ومرحلة الشعر المعاصر.

وقبل اختتام هذا المبحث أودّ التنبيه على أمر مهم، وهو: أن التباين بين هذه المراحل التاريخية في سِمات العنونة ليس تباينًا جذريًا كليًا، بل هو **تباين نسبيٌّ أغلبيّ**؛ بسبب التمازج بين العهود والمدارس الأدبية المتعاقبة في أدبنا العربي الحديث، ومن الشواهد الواضحة على هذا

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 417.

(2) انظر: **العصافير وظلّ الشجرة**: 98.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 32.

(4) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 27.

(5) انظر: **المطر في الداخل**: 73.

(6) انظر: **ديوانه**: 11.

(7) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 167.

(8) انظر: **أنقاض الغبطة**: 9.

التمازج أن الشاعر الإحيائي أحمد شوقي كان معاصرًا للشاعر الوجداني أحمد زكي أبو شادي، وقد شاركه في تأسيس حركة أبولّو ذات المنحى الوجداني[1]؛ ردًا ـ فيما يبدو ـ على الهجوم العنيف الذي قاده العقاد ـ وهو أحد مؤسّسي مدرسة الديوان ـ على أحمد شوقي نفسه، فالتأثر والتأثير المتبادلان بين أعلام هذه المدارس الأدبية حقيقة واقعة.

ولعلّ هذا ما جعل الناقد محمد الشنطي يؤكّد أن «هذه المراحل ليست محدودة بحدود قاطعة؛ بحيث تُفضي كل مرحلة إلى الأخرى، وتحتفظ بخصائص مستقلة؛ ولكنها تتداخل وتتزامن في كثير من الأحيان»[2]، وقد يكون أحد أسباب هذا التداخل عائدًا إلى الشاعر نفسه؛ نتيجة تأثره بالعوامل الشخصية والظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة به، التي تحدوه ـ كما يقول نسيب نشاوي ـ إلى تبنّي مذهب شعري دون آخر، أو الجمع بين أكثر من اتجاه أدبي في شعره[3].

ومن هنا يجد الباحث امتداد بعض سِمات العنونة بمرحلة الإحياء في عناوين عدد من شعراء المرحلة الوجدانية؛ ومن ذلك: عناوين **المناسبات** التي تحظى بشواهد متعددة لها في دواوين الشعراء الوجدانيين؛ مثل: تكريم، و: تحية زعيم راحل عند العقاد[4]، و: عبد الحميد بعد إعلان الدستور عند إيليا أبو ماضي[5]، و: رثاء شوقي، و: تكريم الدكتور علي إبراهيم عند إبراهيم ناجي[6]، و: عاش الملك، و: البيعة عند محمود حسن إسماعيل[7]، و: جامعة العرب، و: تحية مجمع اللغة العربية عند طاهر زمخشري[8].

---

(1) انظر: **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى**: 126، **والأدب العربي المعاصر في مصر**: 70.

(2) **الأدب العربي الحديث**: 37، وانظر أيضًا: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**: 11، 467.

(3) انظر: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية**: 267.

(4) انظر: **عابر سبيل**: 109، **وأعاصير مغرب**: 69.

(5) انظر: **ديوانه**: 507.

(6) انظر: **ديوانه**: 63، 181.

(7) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 631، 2/ 1301.

(8) انظر: **مجموعة الخضراء**: 3/ 361، 429.

ومن سِمات العنونة الإحيائية التي لها حضور كذلك في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين: العناوين المرسلة بـ: **إلى**، ومن شواهدها: إلى صديق، و: إلى أديب عند عبد الرحمن شكري[1]، و: إلى صدقي، و: إلى العقاد عند المازني[2]، و: إلى الشعب، و: إلى طغاة العالم عند الشابي[3]، و: إلى شاعر، و: إلى طفلة عند حسن القرشي[4].

بل إن هاتين السمتين الإحيائيتين في العنونة ما زال لهما حضور في عناوين الشعر المعاصر، فمن شواهد عناوين **المناسبات** عند الشعراء المعاصرين: رثاء جدتي، و: رثاء فلاح عند بدر السياب[5]، و: شنق زهران عند صلاح عبد الصبور[6]، و: مصالحة، و: حفل رأس العام عند محيي الدين عطية[7]، و: مائةُ زمانِ النور عند أحمد التيهاني[8].

وشواهد العناوين المرسلة بـ: **إلى** في عناوين القصائد المعاصرة كثيرة، ومنها: إلى عمتي الراحلة، و: إلى أختي سها عند نازك الملائكة[9]، و: إلى إخواني الشعراء، و: إلى مؤتمر السلام في برلين عند البياتي[10]، و: إلى طفلتي دالية، و: برقية إلى تلّ الزعتر عند معين بسيسو[11]، و: رسالة إلى فلسطين عند عبد الرحمن العشماوي[12].

وقد لحظ علي العلاق شيوع العنوان التفسيري الشارح ـ وهو النهج

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 82، 110.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 199، 3/ 249.
(3) انظر: **أغاني الحياة**: 175، 185.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 363، 2/ 374.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 95، 251.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 115.
(7) انظر: **لكنكم تستعجلون**: 23، 42.
(8) انظر: **أماريق**: 105.
(9) انظر: **ديوانها** 2/ 133، 297.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 218، 340.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 178، 617.
(12) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 81.

المعتاد للعنونة عند المدرسة الإحيائية ـ في عناوين القصائد في الشعر المعاصر؛ وإن شابَ كلامه شيء من المبالغة والتعميم؛ إذْ يقول: «سعى الشاعر الحديث في أكثر الأحيان إلى أن يكون عنوان قصيدته تفسيريًا؛ يجسِّد معنى القصيدة، أو يختصر حكمتها، كانت عناوين القصائد تبسيطية أو شارحة، وهذا لا يعني أبدًا أن شعرنا الحديث لم يعرف ذلك الجدل الخِصب المعقّد بين طاقة النص وطاقة العنوان؛ لكنّ ذلك لم يكن إلّا استثناءات لم تُزحزح كثيرًا من رسوخ القاعدة وتحكّمها»[1].

وكما امتدت سِمات العنونة الإحيائية إلى عناوين القصائد عند شعراء المرحلة الوجدانية، ومرحلة الشعر المعاصر، فقد امتدت أيضًا بعض سِمات العنونة الوجدانية إلى عناوين الشعراء المعاصرين، فعناوين القصائد المعاصرة التي تشيع فيها **مفردات المعجم الوجداني العاطفي** كثيرة، ومنها: رسالة حب صغيرة، و: حين أحبّك عند نزار قباني[2]، و: فراق، و: عيناك عند يوسف الخال[3]، و: أهواك، و: إيماءة وداع عند بلند الحيدري[4]، و: لقاؤنا، و: الحب والموانئ السود عند غازي القصيبي[5]، و: أهدابها، و: حديث عاشق عند أحمد الصالح[6].

والعناوين المرتبطة **بالطبيعة ومظاهر الكون المتنوعة** شائعة أيضًا في عناوين القصائد المعاصرة، ومنها: على الرابية، و: في ليالي الخريف عند بدر السياب[7]، و: مع المروج، و: في الكون المسحور عند فدوى طوقان[8]، و: قمر الشتاء، و: العصافير تموت في الجليل

(1) **الشعر والتلقي**: 85.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 261، 2/ 187.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 46، 60.

(4) انظر: **ديوانه**: 93، 207.

(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 428، 559.

(6) انظر: **انتفضي أيتها المليحة**: 43، **وعيناك يتجلى فيهما الوطن**: 51.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 93، 317.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 7، 154.

عند محمود درويش[1]، و: في هجعة الليل، و: مع الغروب عند عبد الرحمن العشماوي[2].

والعناوين المشتملة على **الألفاظ الإيحائية ذات الدلالات المطلقة**؛ مثل: الأغاني، والعطور، والأحلام حاضرة كذلك في عناوين القصائد المعاصرة، ومنها: الصمت الحالم، و: العطر الضائع عند بلند الحيدري[3]، و: نغمات مرتعشة، و: أغنية للقمر عند نازك الملائكة[4]، و: أغنية زورق، و: حلم في كوخ عند البياتي[5]، و: أغنية خضراء، و: أحلام الفارس القديم عند صلاح عبد الصبور[6].

وقد أشار عثمان بدري إلى استمرار بصمات المدرسة الوجدانية في عناوين الشعراء المعاصرين، فقال: «وتقتضي الإشارة هنا إلى أن عناوين القصيدة الجديدة لم تفقد صلتها بالبنية العامة لعناوين القصيدة العربية الرومانسية؛ بمنجزاتها النقدية والإبداعية المتنوعة داخل الوطن العربي وخارجه في المهاجر الغربية؛ إلّا أن هذه الصلة التجاورية التشابهية المتواصلة إلى اليوم خضعت للتعديل والتحوير الجزئي حينًا، والكلي حينًا آخر؛ مما جعلها تكتسب خصائص وظيفية جديدة»[7].

وكما سجّلت الشواهد السابقة امتداد بعض سمات العنونة في مرحلة معينة إلى المرحلة التاريخية اللاحقة لها؛ فإن العكس قد يحدث أيضًا؛ إذ يصادف الباحث في دواوين بعض الشعراء الإحيائيين عددًا من العناوين التي تحمل بعض سِمات العنونة في المرحلة الوجدانية، ومن شواهد ذلك: القمر، و: طريق الحب، و: مواصلة الذكرى، و: نظرة في الطبيعة عند

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 112، 257.

(2) انظر: **صراع مع النفس**: 30، 39.

(3) انظر: **ديوانه**: 103، 325.

(4) انظر: **ديوانها** 1/ 520، 2/ 477.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 26، 36.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 187، 273.

(7) **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 21.

الرافعي[1]، و: السجن في بغداد، و: الغروب، و: في القطار، و: أغرودة العندليب عند معروف الرصافي[2]، و: المساء، و: الزنبقة، و: في الغابة عند خليل مطران[3].

وهكذا تؤكد هذه الشواهد المتتابعة من كل المراحل ما سبق أن ذكرتُه، وهو: أن التباين بين هذه المراحل الثلاث في سمات العنونة هو تباين نسبي، وأن الحكم بانتماء سمة معينة إلى إحدى هذه المراحل يعني: بروز هذه السمة بقدر أوضح في المرحلة المحددة، وليس اختصاصها بها؛ ومن هنا فضلتُ مفردة: السِّمات؛ عوضًا عن مفردة: الخصائص؛ للحديث عن أهمّ صفات عنوان القصيدة في كل مرحلة من هذه المراحل، فالسِّمة: علامة على الشيء[4]، أمّا الخصيصة؛ فهي: الصفة التي تميِّز الشيء، وتحدِّده؛ كما يظهر من تعريفها الذي سيرِد في مستهل المبحث الآتي.

وبهذا التنبيه الأخير يكتمل هذا المبحث الذي خُصِّص لدراسة مراحل تطور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، ورصد أبرز السمات الموضوعية والأسلوبية التي اتصف بها في كل مرحلة من هذه المراحل.

---

(1) انظر: **ديوانه** 3/ 64، 97، و**ديوان النظرات له أيضًا**: 54، 59.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 42، 200، 204، 246.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 144، 156، 2/ 302.

(4) انظر: **مادة (و س م) في لسان العرب** 12/ 635، **والمعجم الوسيط** 1/ 238.

الفصل الثالث

طبيعة عنوان القصيدة

المبحث الأول: خصائص عنوان القصيدة

المبحث الثاني: أغراض عنوان القصيدة ووظائفه

المبحث الثالث: أنواع عنوان القصيدة وضروبه الفنية

المبحث الأول

خصائص عنوان القصيدة

«ينبغي أن ننتبه إلى النص الموازي.. وأن ننتبه منه»
فيليب لان

الخصائص جمع خصيصة، وهي: الصفة التي تميِّز الشيء، وتحدِّده[1]، والمراد بها في هذا المبحث: الصفات التي تميِّز العنوان، وتحدِّد طبيعته الخاصة والمستقلة عن سائر أنواع الإنشاء الأدبي؛ كالشعر، والقصة، والمتميزة كذلك عن بقية العتبات النصية؛ كالمقدمة، والخاتمة، وسيتناول هذا المبحث خصائص عنوان القصيدة عبر **محورين**: محور الخصائص الموضوعية والفنية الأصيلة التي تكوِّن ماهية العنوان، ومحور السِّمات الإضافية التي ينبغي توافرها في العنوان، ومن البيِّن أن هذه الخصائص بنوعيها تشمل العنوان بعامة، ويدخل فيها عنوان القصيدة دخولًا أوليًا. أمّا **أبرز الخصائص الأصيلة التي تميِّز العنوان** فهي كما يأتي:

1 ـ العنوان جزء من ظاهرة التسمية

والمقصود: أن العنونة فرع من التسمية، وتنطبق على الفرع الكثير من خصائص الأصل؛ مع شيء من التمايز بينهما يعود إلى ما في التسمية من عموم واتساع، وما في العنونة من اختصاص وتحديد، وقد ساوى المصنِّفون القدامى بين هاتين الكلمتين، واستعملوهما معًا؛ للدلالة على اختيار عنوان الكتاب، وذلك عند حديثهم في مقدّمات كتبهم عن أسمائها أو عناوينها[2]، فمِن ذلك قول ابن فارس في مقدمة كتاب الصاحبي:

---

(1) انظر: مادة (خ ص ص) في **لسان العرب** 7/ 24، **والمعجم الوسيط** 2/ 1032.
(2) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 18.

«وإنما **عنونتُه** بهذا **الاسم**؛ لأني لمّا ألّفتُه أودعتُه خزانة الصاحب الجليل كافي الكفاة»(1)، وقول الميداني في مقدمة مجمع الأمثال: «**وسمّيتُ** الكتاب: مجمع الأمثال؛ لاحتوائه على جميع ما ورد منها»(2).

وكذلك يصنع الكتّاب المعاصرون حين يستعملون كلمة العنوان حينًا، والاسم حينًا آخر؛ عند الحديث عن أسماء المؤلّفات، أو عناوين الأعمال في مجالات: الشعر، والقصة، والمسرح، والصحافة، وغيرها من المجالات(3).

ولكي نعرف خصائص التسمية، وما بينها وبين العنونة من اشتراك وتمايز؛ لا بدّ أن نقف على مفهومها أولًا، ثم على مفهوم الاسم الذي يتضمن العنوان، ويشتمل عليه، فالتسمية هي: «تعليق الاسم بالمعنى على جهة الابتداء»(4)، وبتعريف أكثر تفصيلًا هي: «وضع الاسم للمسمَّى؛ أي جعل اللفظ دالًا على المعنى المخصوص؛ بحيث لا يتناول غيره»(5).

وسبقت الإشارة في مستهلّ المبحث الأول من الفصل الأول إلى المعاني اللغوية للاسم(6)، والتي تتلخص في: أن الاسم **علامة** على المسمَّى يُشير إليه، ويدلّ عليه؛ **ليميّزه**، ويفصله عن غيره من المسمَّيات، ويجعله معروفًا ومستقلًا في مفهومه؛ حتى عن أقرب الأشياء إليه في الدلالة، أو الطبيعة، أو الوظيفة، ومن هنا تتبين **الخاصية الأولى للتسمية**، والفائدة الأولية التي يقدّمها الاسم للمسمَّى، وهي: أن يكون علامة عليه تميِّزه مما سواه، وهذه الفائدة ثابتة دائمًا مع الاسم، ومستقرة مع مختلف المسمَّيات؛ حتى في الحالات التي لا تكون فيها العلاقة المعنوية واضحة بين دلالة الاسم، وحقيقة مسمّاه.

---

(1) الصاحبي: 3، والمقصود هو: الصاحب إسماعيل بن عبّاد الكاتب والوزير البويهي المعروف.

(2) **مجمع الأمثال** 1/ 6.

(3) انظر: **المعجم الأدبي**: 185، **وعنوانات الصحف**: 11.

(4) **الفروق اللغوية**: 29.

(5) **الكليات**: 303، وانظر: **بدائع الفوائد** 1/ 15.

(6) راجع: 63 من هذا البحث.

وقد أدرك العرب القدامى هذا، فقد روى ابن أبي عون الكاتب أنه «قيل لأعرابي اسمه نعامة: ويلك أيّ اسم هذا؟ قال: إنما الاسم **علامة**، ولو كان كرامة؛ لاشترك الناس في اسم واحد»[1]، وذكر ياقوت الحموي أن الخليل بن أحمد لقي أبا الدقّيس الأعرابي، فسأله: «ما الدقّيس؟ قال: لا أدري، قلتُ: فاكتنيتَ بما لا تدري ما هو؟ قال: إنما الكنى والأسماء **علامات**»[2]، وقد لا نوافق هذين الأعرابيين في مسلكهما الغريب لاختيار الأسماء والكنى؛ ولكن ما يهمنا في هذين الخبرين هو الاحتجاج العقلي الطريف المستنِد إلى تحقق الفائدة الأولى والأبرز للاسم، وهي: تعيين المسمَّى، والدلالة المحددة عليه.

ولهذه الخاصية الأولى للتسمية أثر كبير وحاسم في فهم الإنسان للموجودات حوله، فالتسمية هي التي تجعل الإنسان يستطيع بسهولة أن يتعرّف إلى أي شيء من هذه الموجودات؛ مهما كبُر حجمه، أو صغر جِرمه، أو دقّ إدراكه، وأن يميِّزه بين كل ما يحيط به من نظائر ومشابهات، وما يلتبس به من لوازم ومصاحبات، «فبالاسم تتمايز الأشياء، وتفترق، وينفصل بعضها عن بعض، فتذهب الحيرة، ويحلّ الاطمئنان: بعضه، أو كله»[3]، وقد عبّر محمد المبارك عن هذا المعنى بمنتهى الإيجاز حين قال: «التسمية تصنيف»[4].

كذلك فإن التسمية ـ كما يقول حسين خريوش ـ «هي أول الوسائل لتحقيق وجود المسميات، فقبل تسمية الشيء يكون في نطاق المجهول، فإذا ما عرفتَ حقيقته؛ تُبادر بإطلاق الاسم عليه؛ ليتميز به عن غيره من المسميات الأخرى»[5]، وانتقال الموجودات عبر التسمية من المجهول إلى المعلوم هو السبيل إلى وعي الإنسان بها، واكتشافه لها؛ ذلك لأن

(1) **الأجوبة المسكتة**: 95.
(2) **معجم الأدباء** 3/ 1292.
(3) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 31، وانظر: **صدع النص وارتحالات المعنى**: 42 ـ 43.
(4) **فقه اللغة وخصائص العربية**: 200.
(5) **التسمية: ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية**: 24.

«اكتشاف التسمية هو اكتشافٌ للعالم، وكيفية انتظام الذات في حركته»[1].

وبسبب هذه المكانة البارزة للتسمية عدّها بعض النقاد المهمة الحقيقية لفنّ الشعر؛ مقررين «أن حقيقة الشعر البسيطة بعد كلّ الأبحاث المعقّدة هي: تسمية الأشياء»[2]، والتسمية هنا لا تعني مجرد إطلاق الأسماء على الأشياء، بل تعني: الرصد اللمّاح والذكي للظواهر، واكتشاف العلاقات الدقيقة والمركّبة بينها، ثم استنباط التعبير الذي يصف بدقة وصدق هذا الاكتشاف الجديد، «وهكذا ليس المقصود باستراتيجية التسمية ما هو متداول؛ من حيث اقتصارها على الأسماء فحسب؛ بقدر ما تعني: صناعة العالم بالعلامات اللسانية؛ أي الحدث الخطير الذي بموجبه يبرز العالم أمامنا مختلفًا»[3]، فالتسمية تنطوي على رؤية جديدة للعالم؛ نكتشف من خلالها مدى إمكاناته الواسعة وعلاقاته المتجددة دائمًا، وهذا يعني «أن مشكلة التسمية تدخل في صميم قضية المعرفة»[4].

ومن هنا يقرر محمود الدمرداش أن «إدراك الأسماء هو الأساس الذي قام عليه العلم البشري... فإن الأسماء قد أرست صفة الانفصال في الطبيعة، وهذا الانفصال مدخل أساسي لإدراك اتصالها، فالأسماء تعني الاختلاف والتميز بين مفردات الأشياء والمعاني، وهذا التميز مكّن الإنسان من المضيّ في عالم المعرفة بأسس مختلفة عن أيّ كائن آخر»[5]، وعلى هذه الفائدة الكبيرة للتسمية نبّه الجاحظ قديمًا؛ حين ذكر أنهم «خالفوا بين الأسماء **للتعارف**»[6]؛ أي لكي يعرفوا المسمّيات، ويميّزوا بعضها من بعض.

وكذلك صنع أبو حاتم الرازي حين أبانَ عن أهمية التسمية للارتقاء

(1) **سيميائية التسمية**: 78.

(2) صوت الشاعر الحديث: 189، والمقولة للناقد جورج بيكر الذي استوحاها ـ كما قال ـ من شعر شكسبير؛ انظر: **واحدةً بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق**: 102.

(3) في **نظرية العنوان**: 23.

(4) **صوت الشاعر الحديث**: 189.

(5) **وعلّم آدم الأسماء كلها**: 26، وانظر فيه أيضًا: 31.

(6) **البيان والتبيين** 3/ 92.

بالعلم، ومنزلة معرفة الأسماء عند العلماء؛ مؤكدًا أن «أرفع درجات العلماء، وأجلّ مراتب الأدباء: **معرفة أسماء الأشياء**، والعلم بحقائقها؛ فإن الله ـ عزّ وجلّ ـ لمّا أظهر فضيلة أبينا آدم ـ عليه السلام ـ علّمه الأسماء كلها... وإنما صار الفضل في معرفة أسماء الأشياء؛ لأن كل شيء يُعرف باسمه، ويُستدلّ عليه بصفته»(1).

وأبو حاتم يُحيل في كتابه على قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ﴾ [البقرة: 31]، وهذه الآية وما بعدها من الآيات دالة ـ كما يقول أبو حاتم وغيره من العلماء ـ على فضل العلم بالأسماء؛ لكنّ المفسِّرين اختلفوا في معنى تعليم الأسماء؛ أهو بمعنى: أن الله أوقف آدم على الأسماء كلِّها: اسمًا اسمًا، أم بمعنى: أن الله علّمه أسماء الأجناس ومنافعها؛ دون آحادها ومفرداتها، أم بمعنى: أن الله ميّز آدم عن الملائكة بأن أنشأ فيه القدرة على تسمية الأشياء؛ عبر النظر إلى طبيعتها، أو وظيفتها، أو موقعها، أو علاقتها بغيرها من الأشياء؟

أورد أبو حيان الأندلسي في تفسيره المعنى الأخير، وذكر أنه قول الجمهور، وهو: أن الله علّم آدم «التسميات، ومعنى هذا: **علّمه أن يسمِّي الأشياء**، وليس المعنى: علّمه الأسماء؛ لأن التسمية غير الاسم؛ قاله الجمهور»(2)، وبتعبير معاصر؛ فإن التعليم بهذا المعنى هو: «تعليمٌ لمفهوم الأسماء، وتمكينٌ لقدرة إطلاق الأسماء، فالإنسان بكلّ لغاته يطلق الأسماء، ويتعامل بها، ويسعى بها: حديثًا، وتمييزًا، وإدراكًا»(3).

ولهذا الموضوع امتداده المتشعِّب عند علماء اللغة في دراستهم لأصل اللغة: أهي توقيف وإلهام، أم مواضعة واصطلاح(4)؛ ولكنّ المقصود هنا

---

(1) **كتاب الزينة** 1/ 131 ـ 132.

(2) **البحر المحيط** 1/ 295، وانظر: **الكشّاف** 1/ 125 ـ 126، **وتفسير القرآن العظيم** 1/ 70 ـ 71.

(3) **وعلّم آدم الأسماء كلها**: 55، وانظر فيه أيضًا: 24 ـ 25، ثم انظر: **سيميائية التسمية**: 77.

(4) انظر: **الخصائص** 1/ 40 ـ 47، **والصاحبي**: 6 ـ 9، **والمزهر** 1/ 8 ـ 30.

هو بيان أهمية الخاصية الأولى للتسمية، وهي: تعيين المسمَّى، وتمييزه من غيره من المسمَّيات، **وهذه الخاصية متحققة أيضًا في العنوان**، بل هي داخلة في صلب تعريفه اللغوي؛ كما مرّ في التمهيد[1]، فالعنوان **علامةٌ** على ما يعنْونه، ودليل عليه؛ ولهذا قال أبو بكر الصولي: «العنوان: **العلامة**؛ كأنك علّمته حتى عُرِف؛ بذكر من كتبه، ومن كُتِب إليه»[2]، وقال ابن خلف الكاتب: «العنوان **كالعلامة**»[3]، ومن الواضح أن المتكلِّم حين يشير إلى عنوان كتاب ما، أو قصيدة معينة؛ فإنه بهذه الإحالة الموجزة يُعيِّن الكتاب أو القصيدة، فيستطيع المتلقي من خلال العنوان وحده تمييزهما مما سواهما؛ حتى لو لم يطلع عليهما.

وبالإضافة إلى الفصل والتمييز فإن العنوان ـ كالاسم ـ يعطي للنص قيمة الحضور في وعي المتلقي، ويُبعده عن الاندثار والنسيان، «فهو يهَبُ النصَّ كينونته؛ بتسميته، وإخراجه من فضاء الغُفْل إلى فضاء المعلوم؛ حيث النص لا يكتسب الكينونة، ويحوزها في العالم إلّا بالعنونة؛ هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلًا للتداول والحياة، ومن هنا خطورة العنوان، وقوته في الفتك بالمجهول والعدم، وإنجاز الحضور... وبذلك يرتهن ظهورُ النص بتسميته بعنوان؛ ليكون هُويّة وتعيينًا له في العالم»[4].

أمّا **الخاصية الثانية للتسمية**؛ فهي: الارتباط المعنوي بين الاسم ومسمّاه، فالتسمية تعتمد ـ في الغالب ـ على علاقة متحققة أو مرجوّة بين دلالة الاسم وحقيقة مسمّاه، وفي تقرير هذه العلاقة يقول ابن القيِّم: «لمّا كانت الأسماء قوالبَ للمعاني، ودالّةً عليها؛ اقتضت الحكمة أن يكون بينها وبينها ارتباط وتناسب، وألّا يكون المعنى معها بمنزلة الأجنبي المحض الذي لا تعلّق له بها؛ فإن حكمة الحكيم تأبى ذلك، والواقع يشهد بخلافه، بل للأسماء تأثيرٌ في المسمَّيات، وللمسمَّيات تأثّر عن أسمائها في

---

(1) راجع: 27 من هذا البحث.

(2) **أدب الكتّاب**: 143، والضمير في (علّمته) يعود إلى الكتاب.

(3) **مواد البيان**: 496.

(4) **شؤون العلامات**: 46، وانظر: **في نظرية العنوان**: 5 ـ 6، 493.

الحسن والقبح، والخِفّة والثِّقَل، واللطافة والكثافة»[1].

ويرى ابن القيِّم أن هذا الارتباط بين الاسم والمسمَّى ينتظم ضمن حكمة الله في إرادته وقدَره، فيقول: «والله ـ سبحانه ـ بحكمته في قضائه وقدَره يُلهِم النفوس أن تضع الأسماء على حسب مسمَّياتها؛ لتناسب حكمته ـ تعالى ـ بين اللفظ ومعناه؛ كما تناسبتْ بين الأسباب ومسبَّباتها»[2].

ثم يقدِّم ابن القيِّم تعليلًا واقعيًا لهذه العلاقة الوثيقة بين الاسم والمسمَّى، فيقول: «وبالجملة؛ فالأخلاق والأفعال القبيحة تستدعي أسماءً تناسبها، وأضدادها تستدعي أسماء تناسبها، وكما أن ذلك ثابت في أسماء الأوصاف؛ فهو كذلك في أسماء الأعلام... فإن صاحب الاسم الحسَن قد يستحي من اسمه، وقد يحمله اسمه على فعل ما يناسبه، وترك ما يضادّه؛ ولهذا ترى أكثر السُّفَّل أسماؤهم تناسبهم، وأكثر العِلْية أسماؤهم تناسبهم»[3].

وفي الحديث النبوي ما يشهد لهذا الربط بين الاسم والمسمّى، فقد كان الرسول ﷺ يتفاءل بالاسم الحسن؛ إذْ روى البخاري في صحيحه ضمن حديث مطوّل عن صلح الحديبية بين المسلمين وقريش: «أنه لمّا جاء سُهيل بن عمرو قال النبي ﷺ: لقد سهُل لكم من أمركم»[4].

ولهذا الربط بين دلالة الاسم وحقيقة المسمّى كان الرسول ﷺ يغيّر الأسماء ذات الدلالات غير المستحبة، ويستبدل بها أسماء أخرى مستحبة، ففي صحيح البخاري عن سعيد بن المسيّب: «أن جدّه: حَزْنًا قدِم على النبي ﷺ، فقال: ما اسمك؟ قال: اسمي حَزْن، قال: بل أنت سهل، قال: ما أنا بمغيِّرٍ اسمًا سمّانيه أبي، قال ابن المسيّب: فما زالت فينا الحزونة بعدُ»[5].

---

(1) **زاد المعاد** 2/ 307.

(2) **تحفة المودود بأحكام المولود**: 212.

(3) المصدر السابق: 213، وانظر فيه أيضًا: 67 ـ 68.

(4) **صحيح البخاري**: 486 (كتاب الشروط: الحديث رقم: 2732).

(5) **صحيح البخاري**: 1108 (كتاب الأدب: الحديث رقم: 6193)، والحَزْن: ما غلظ من الأرض؛ انظر: مادة (ح ز ن) في **القاموس المحيط**: 1534.

وروى مسلم في صحيحه عن ابن عمر ﷺ: «أن رسول الله ﷺ غيّر اسم عاصية، وقال: أنتِ جميلة»[1]، وعلى هذي هذه الأحاديث وغيرها من الأحاديث النبوية استخلص العلماء آدابًا عامة للتسمية تستند إلى هذا الارتباط الدلالي العميق بين الاسم والمسمّى[2].

وفي المصادر التراثية مرويات كثيرة تُظهِر ميل العرب إلى تعليل الأسماء من خلال حقائق مسمّياتها، وإقبالهم على أمور، أو نفورهم منها؛ تأثرًا بدلالات أسمائها؛ كتعليلهم مثلًا لاسم الكاهن الجاهلي: سَطيح؛ بأنه لم يكن فيه عظْم؛ سوى رأسه، فكان جسمه ينبسط على سطح الأرض، ويُطوى كما يُطوى الثوب[3]، وكالخبر الطريف الذي أورده أبو العلاء المعري عن امرأتين من العرب نحتْ إحداهما منحى متشائمًا في تفسير اسمها، واسم زوجها، وأسماء أقاربه، بينما «قالت الأخرى: لكنْ سمّاني أبي: صافية، فصفوتُ من كلِّ قذى، وجُنِّبتُ مواقع الأذى، وزوّجني في بني سعد بن بكر، فبكّرَ عليَّ السعد، وأُنجز لي الوعد، واسم زوجي: مُحاسِن؛ جُزي الصالحة، فقد حاسَن، وما لاسَن، واسم أبيه: وقّاف؛ رعاه الله، فقد وقف عليَّ خيرَه، وأكثر لديَّ مَيرَه، واسم أمّه: راضية؛ رضيتْ أخلاقي، ولم تجنح إلى طلاقي»[4].

وسبق الاستشهاد بنص ابن الزبير الثقفي الذي يؤكد فيه إدراك العرب لهذه العلاقة الوثيقة بين الاسم والمسمّى؛ مورِدًا بعض الأُسُس التي يستندون إليها عند التسمية، فهم يستنبطون أسماء المسمّيات من أمر نادر، أو مستغرَب يكون في المسمَّى؛ من خلق، أو صفة تخصّه، أو تكون فيه أحكم، أو أكثر، أو أسبق لإدراك الرائي للمسمَّى؛ ولهذا يُسمّون الجملة

(1) **صحيح مسلم** 3/ 1686 (كتاب الآداب: الحديث رقم: 2139).

(2) انظر: **زاد المعاد** 2/ 305 ـ 314، **وتحفة المودود**: 66 ـ 70، 163 ـ 192، **والأسماء والتسمية**: 323 ـ 331، **وأحكام التسمية في الفقه الإسلامي**: 465 ـ 504.

(3) انظر: **مروج الذهب** 2/ 179، والبداية والنهاية 2/ 275.

(4) **رسالة الغفران**: 479، والمَير: جلْب المِيرة، وهي الطعام؛ انظر: مادة (م ي ر) في **لسان العرب** 5/ 188.

من الكلام، والقصيدة الطويلة من الشعر بما هو أشهر فيها، أو بمطلعها، وعلى ذلك جرت أسماء سُوَر القرآن الكريم[1]، وقد التقط برهان الدين البقاعي هذه الإشارة الأخيرة، فخرج بقانونه الكلي في استنباط مقاصد السوَر القرآنية، وتعليل أسمائها، وهو: أن اسم كلِّ سورة مترجِمٌ عن مقصودها[2].

ورصد عدد من الباحثين المعاصرين مجموعة أخرى من الأُسُس، أو العِلَل التي استند إليها العرب في التسمية؛ كتسمية الشيء باسم مُشابهه، أو مُلابِسه: زمانًا، أو مكانًا، أو حيوانًا، أو جمادًا، أو تسميته بمعنى مأمولٍ فيه، أو باسم يحاكي الصوت الذي يصدر عنه، وفي معظم هذه الأسس تتجسدُ العلاقة المتحققة، أو التي يُرجى تحققها بين دلالةِ الاسم وحقيقة المسمّى[3].

وربما كانت هذه الدلائل المتضافرة هي ما حدا بحسين خريوش إلى أن يقرِّر بحسم أن «الاسم والمسمّى يُشكّلان سياقًا جوهريًا واحدًا؛ وبخاصة عندما يحملان الواضع على أن يضع؛ وفي ذهنه المناسبة الطبيعية بينهما؛ وإلّا لكان تخصيص الاسم المعيّن بالمسمّى المعيّن ترجيحًا من غير مرجِّح»[4]، وقد عضد الباحث كلامه هذا بشواهد متنوعة على ارتباط دلالة الاسم بحقيقة المسمى في اللغة العربية، وعند العرب[5].

أمّا فرج مالكي؛ ففصّل التفصيل في تقدير هذه العلاقة بين الاسم والمسمّى؛ إذْ رأى أن هناك تفاوتًا في قوة هذه العلاقة بين أنواع اسم العلَم: الاسم، واللقب، والكنية[6]، فاللقب أقوى هذه الأنواع ارتباطًا

---

(1) راجع: 155 من هذا البحث.

(2) راجع: 155 من هذا البحث.

(3) انظر: **الأسماء والتسمية**: 301 ـ 306، **وعلم المصطلح**: 91 ـ 96.

(4) التسمية: **ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية**: 57، وانظر: **المزهر** 1/ 47.

(5) انظر: **التسمية ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية**: 32 ـ 35، 46 ـ 50، 84 ـ 85.

(6) في أنواع اسم العلَم انظر: **النحو الوافي** 1/ 307، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 464.

بالمسمّى، ودلالةً عليه؛ لأنه مشعِرٌ بمدح أو ذمّ، فهو «يُعبِّر عن وجهة نظر؛ بدرجة عالية من الوضوح، فغالبًا ما كانت العرب تعلِّله؛ كما نعرف من تعليل تسمية: تأبّط شرًا لثابت بن جابر، والصدِّيق لأبي بكر، والجاحظ لعمرو بن عثمان، وغيرهم، أمّا الكنية فيلحقها التعليل بالقدْر الذي تعبِّر فيه عن وجهة نظر، وعند الوصول إلى الاسم سيظهر أن التعليل يغيب إلّا في الشاذّ الغريب من الأسماء»[1].

ومع التسليم بما ذهب إليه الباحث من تميّز اللقب بقوة ارتباطه بالمسمّى؛ فإن وضع الاسم في الحدود الدنيا من الارتباط بالمسمّى غير مسلَّم، فليس صحيحًا أن العرب لم تعلِّل إلّا الشاذ الغريب من الأسماء، وقد قال ابن الأعرابي قديمًا: «الأسماء كلها لعلّة خصّت العربُ ما خصّت منها؛ من العِلَل ما نعلمه، ومنها ما نجهله»[2]، كما عقد ابن قتيبة في كتابه: أدب الكاتب عدة أبواب لأصول أسماء الناس، وعِلَل التسمية بها[3]، وسبق الاستشهاد قبل صفحتين ببعض المرويات عن العرب تُعلَّل فيها أسماء شائعة وبعيدة عن الشذوذ والغرابة، وهناك مرويات أخرى لتعليل أسماء مماثلة لها في الشيوع والوضوح؛ ولكني تجنّبتُ الاستشهاد بها؛ لما تحمل من تشاؤم غير محمود[4].

ولعلّ التوسط بين رأيي الباحثين السابقين هو أعدل الآراء في موضوع علاقة الاسم بالمسمّى، فهناك ارتباط ثابت بين دلالة الاسم وحقيقة المسمّى؛ غير أنه ليس ارتباطًا واضحًا في جميع الأحوال، كما أن مقدار قوة هذا الارتباط يتفاوت باختلاف الأسماء والمسمَّيات، وهذا يعني أن دلالات الأسماء لا تلخِّص بالضرورة جميع الحقائق المتعلقة بمسمَّياتها، وإنما تشير إلى شيء من هذه الحقائق، **فالعلاقة بينهما علاقة تناسب؛ لا**

---

(1) **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 23.

(2) **الأضداد**: 7، **والمزهر** 1/ 400، وانظر فيهما أمثلة للأسماء التي ذكر ابن الأعرابي أننا نعرف عِلَل التسمية بها.

(3) انظر: **أدب الكاتب**: 54 ـ 64.

(4) انظر: رسالة ابن القارح؛ ضمن: **رسالة الغفران**: 40، **ورسالة الغفران**: 479، **ومعاهد التنصيص** 1/ 117.

تطابق، وكما عبّر أحد الباحثين فإن «التسمية لا تعني أن الاسم يجب أن يدل على مجموع صفات الشيء المسمَّى وخصائصه، بل إنه لا يعدو أن يكون سِمَة ورمزًا يستدعي ذكرُه استحضارَ مدلوله إلى الذهن؛ لا تعريفًا بذلك الشيء»(1).

وهذا احتراس مهم يجعلنا حذِرين من الاندفاع نحو الربط الآلي بين دلالة الاسم، وحقيقة مسمّاه التي يصعب في كثير من الحالات أن تُلخَّص في دلالة الاسم وحده؛ ذلك لأن «تسمية كائن ما باسم معين؛ كعنوان دالٍّ عليه لا تعني استيعابه بكلٍّ مكوِّناته، فداخل الاسم نفسه ثمة علامات، أو أسماء أخرى تنتظر وضوحًا وتوضيحًا، وهذه بدورها تتشعّب»(2).

وأوضح مثال على انتفاء التطابق التام والدائم بين الاسم والمسمَّى: الأسماء التي يطلقها الناس على أولادهم، فهي تحمل معانيَ لا تستطيع أن تلخِّص جميع الحقائق المتصلة بشخصياتهم، كما أن هذه المعاني قد تتحقق فيهم: كليًا أو جزئيًا، وقد لا تتحقق؛ بمعنى «أن مسمّى الطفل قد لا يكون مطابقًا لاسمه، فيصدف أن نسمّيه: سليمًا؛ متوخّين فيه الصحة، فيظلّ طيلة حياته معتلًا، والعكس صحيح»(3).

ومثل هذا التناقض الظاهر بين الاسم والمسمّى يظلّ محدودًا، ولا يقلِّل من رسوخ هذه الخاصية الثانية من خصائص التسمية، وهي: التناسب بين الاسم والمسمَّى، وأن الاسم أقرب ما يكون إلى السِّمة أو العلامة الدالة على المسمَّى، أو على بعض صفاته.

ولهذه الخاصية الثانية من خصائص التسمية حضور بارز في العنوان أيضًا؛ إذْ هو دالّ على ما يعنْونه، ومشتمِل على إشارات تُحيل إلى النص المعنوَن، وترتبط به، وهذا ما يؤكده بسام قطوس حين يقول: «ومثلما يُشكِّل الاسم، أو يُتوخَّى منه أن يشكِّل سِمَة دالّة على المسمَّى؛ فإن العنوان كذلك يشكِّل، أو يُتوخَّى منه أن يشكِّل سِمة دالّة على

(1) **علم المصطلح**: 91، وانظر: **فقه اللغة وخصائص العربية**: 191، 196 ـ 197.

(2) **صدع النص وارتحالات المعنى**: 45.

(3) **سيمياء العنوان**: 42، وانظر: **أسماؤنا: أسرارها ومعانيها**: 24.

المعنوَن»[1]، وأُضيفُ هنا: أنه مثلما تتعدد أنواع العلاقات بين الاسم والمسمّى - كما سبقت الإشارة إلى ذلك من ابن الزبير وغيره قبل صفحتين - تتعدد كذلك أنواع العلاقات بين العنوان والنص المعنوَن، وسيأتي تفصيل الحديث عن هذه الأنواع عند تناول: علاقة العنوان بالقصيدة في المبحث الثالث من الفصل الخامس بإذن الله.

وإذا كان العنوان يشترك مع الاسم في خاصية: التناسب بين الاسم والمسمّى؛ بين العنوان والمعنوَن؛ فإنه يتقاسم معه أيضًا الحالات التي تضعف فيها هذه الخاصية، فتتباعد الدلالة بين العنوان والنص؛ إلى حدّ الانقطاع، أو الغرابة، أو التناقض، وللتفصيل في هذه الجوانب موضعه القادم في المبحث المذكور.

ومع اشتراك الاسم والعنوان في الخاصيتين السابقتين؛ فإن هذا لا ينفي ما بينهما من تمايز ناتج مما يتسم به مفهوم التسمية من شمول واتساع، وما يتصف به مفهوم العنونة من اختصاص وتحديد، «فالعنونة تمارس وجودها ضمن فعل: التسمية؛ بوصفه استراتيجية كبرى للغة»[2]، وهذا يعني «أن العلاقة بين الاسم والعنوان هي علاقة العام بالخاص»[3]، وهنا نصل إلى **أول الفروق** بين الاسم والعنوان، فالاسم: عامّ كلي، والعنوان: خاص جزئي، ومن أبرز الملامح الدالة على هذا الفرق: أن التسمية تعيّن المسمّيات شفاهيًا، وكتابيًا، فالإنسان يسمّي ولده، أو مكانًا معينًا يملكه، أو يتردد إليه تسميةً شفاهية، ثم قد يوثّق هذه التسمية كتابيًا كذلك، فيما تختص العنونة «بعالم الكتابة حصرًا؛ بوصفها استراتيجية خاصة بالمكتوب»[4]، وحتى في هذا الاختصاص لا يستطيع العنوان أن يمنع الاسم من أن يحلّ محله في التعبير؛ إذْ بمقدور المتكلم أن يتحدث عن عنوان الكتاب أو القصيدة؛ مستعملًا تعبير: الاسم؛ للدلالة عليه،

---

(1) **سيمياء العنوان**: 42 ـ 43.

(2) **في نظرية العنوان**: 18.

(3) **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 18، وانظر: 247.

(4) **في نظرية العنوان**: 68.

وسيأتي الحديث بالتفصيل عن ارتباط العنوان بالكتابة في الخاصية الثانية من خصائص عنوان القصيدة.

أمّا **الفرق الثاني** بين الاسم والعنوان فهو: ما يتسم به الاسم غالبًا من إيجاز لفظي ودلالي، فيما ينفتح العنوان على الطول والتمدّد في عدد ألفاظه، وأنواع دلالاته، وهكذا ففي «مقابل الإيجاز الدلالي واللفظي في الاسم؛ يأتي العنوان ليحتمل أكثر من مفردة، ويؤسِّس لقِيَم دلالته التي تستعين بالاسم وغيره، وإذا كان الاسم وصفًا؛ فإن العنوان تواشجٌ لتصورات في الرؤية والتخير، وترابطٌ بين صيَغ ذهنية»[1]، وقد مرّ معنا في المبحث السابق شواهد متعددة لعناوين مفرطة في الطول، ومشتملة على دلالات متنوعة ومتباعدة[2]، ولا يُتصوّر أن تكون مثل هذه العناوين أسماءً لأشخاص، أو لأماكن، أو لمفاهيم علمية منضبطة اصطلاحيًا.

وثالث هذه الفروق بين الاسم والعنوان يتلخص في أن الارتباط الدلالي بين العنوان وما يُعنونه أقوى وأشدّ لُحمة من الارتباط بين الاسم ومسمّاه؛ ذلك لأن العنوان يأتي ـ في الغالب ـ بعد أن يُنجَز النص المعنوَن، أو يقترب من الإنجاز، فينبثق العنوان للتعبير عن مضمونه الكلي، أو للإيحاء بهذا المضمون، أمّا الاسم فقد يأتي أحيانًا قبل أن تتضح حقيقة المسمَّى؛ كما هو الحال في اسم المولود الذي يتسم بأنه «ذو طبيعة توقعية استباقية، فالوليد هو هُوية محتملة، ومرهونة بما يأتي به المستقبل؛ ولذلك وُضِع اسمه تيمنًا بما نرغب أن يكون عليه لاحقًا؛ لا بما هو عليه بالفعل، فإذا سميناه: سعيدًا؛ فمعنى ذلك: أننا نريده أن يكون كذلك، أمّا تسمية الكتاب فهي تختلف جذريًا؛ لأنها تستند إلى نص قد اكتملت صورته... هذا هو السبب الذي يجعل الاسم بالنسبة للأفراد تعريفيًا؛ أكثر منه إشارة إلى تفاصيل الهوية»[3].

---

(1) **العين والعتبة**: 39 ـ 40.

(2) راجع: 278 ـ 280 من هذا البحث.

(3) **عتبات النص الأدبي**: 36 ـ 37، وانظر: **العين والعتبة**: 39، **وفي نظرية العنوان**: 69 ـ 73.

لعل هذه الموازنة المفصّلة بين الاسم والعنوان؛ بما اشتملت عليه من خصائص مشتركة تجمعهما، وفروق دقيقة تميِّز بينهما قد كشفت بوضوح عن هذه الخاصية الأولى والأبرز للعنوان، وهي: انتماؤه العميق إلى ظاهرة التسمية، وانبثاق طبيعته من طبيعتها، وأداؤه لوظائفه وفق أعرافها وقوانينها.

2 ـ العنوان مرتبط بالكتابة

فالعنوان وليد الكتابة؛ أي أن الكتابة هي التي استدعت وجوده، فهي سبب ظهوره؛ إذْ «إن العنونة لم تبرز بشكلها المادي؛ لتحوز على وجودها الأنطولوجي القارّ ـ هُوية واختلافًا ـ إلّا مع الكتابة»[1]، وفي المقابل فإن العنوان ذو أهمية خاصة للكتابة، فهو علامة ضرورية لاستكشاف دلالة النص الكتابي، ولتمييزه من غيره من النصوص، وإعطائه هُوية موحّدة ومستقلة، وللمحافظة عليه من الضياع، أو التغيير، أو الانتحال، وفي تأكيد هذا الارتباط بين العنوان والكتابة يقول محمد الجزار: «إن العنوان ضرورة كتابية، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال»[2]؛ أي أن غياب سياق الموقف في النص المكتوب يؤدي إلى أن «يخرج النص إلى ما لا نهاية له من السياقات التي يخلقها جمهور القرّاء؛ حين يُقبلون على قراءة النص، وفي حالة كهذه يكون العنوان ضرورة لازمة»[3]؛ لضبط الدلالة، وتوجيه التأويل.

أمّا النصوص الشفاهية فهي لا تحتاج إلى العنوان؛ لأن سياق الموقف يغنيها عنه؛ بما يشتمل عليه من مصاحبات مسموعة ومرئية تكشف دلالة هذه النصوص، وتحقق التميز والاستقلال لها؛ إذْ تتفق أطراف الخطاب الشفهي في الإحساس الآني والمشترك بالظروف المحيطة بهذا

---

(1) **في نظرية العنوان**: 28، وانظر أيضًا: 84، والوجود الأنطولوجي: هو الوجود المطلق غير المعيَّن؛ انظر: **المعجم الفلسفي**: 26.

(2) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 45، وانظر فيه أيضًا: 15، 18 ـ 19، ثم انظر: **الرحلة في الأدب العربي**: 170، وفي تعبير الكاتب ارتباك، والتعبير الأدق: أن العنوان بديل عن سياق الموقف، وليس عن غياب هذا السياق.

(3) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 167.

الخطاب، ومنها: أصوات المتكلمين المتمايزة فيما بينها: نوعًا، ونبرًا، وتنغيمًا، وكذلك تعبيراتهم الجسدية المواكبة لنصوصهم الشفهية؛ وبهذا يتبين «أن العنونة قرينة الكتابة؛ إذْ يندر توفرها في الثقافة والإبداع الشفاهيين؛ بسبب عدم الحاجة إليها؛ كون العنونة إفصاح[1] عن طبيعة المحتوى الكتابي الذي وضِعتْ له، وإظهار واعتراض يجذبان المتلقي، ويستوقفانه؛ في حين يأخذ الشفاهي مسارًا مختلفًا في التلقي»[2]، وهو المسار الذي يعتمد فيه المتلقي على المواجهة المباشرة مع المرسِل؛ وفق سياق خارجي موحّد ومشترك بينهما.

وبناءً على هذا الاختلاف بين النصوص الشفهية والنصوص المكتوبة يشير محمد الجزار إلى صعوبة المهمة التي يتصدى لها العنوان؛ لأنه يحاول أن يؤدي الوظيفة نفسها التي يؤديها سياق الموقف في الكلام الشفهي، وهي كشف ملابسات النص؛ لكنه لا يتمتع بما يتمتع به سياق الموقف من طبيعة مستقلة عن طبيعة النص الذي يكشفه، فالعنوان والنص المكتوب متفقان في السِّمة الكتابية المشتركة بينهما، وفي تقرير هذا يقول: «إن الضرورة الكتابية للعنوان تنشأ عن الوظيفة الاتصالية التي يضطلع بها؛ بدلًا من السياق، وهي وظيفة ذات صلة وثيقة بالعمل (المرسَلة) الذي يعنونه، فبينما يتمتع السياق في الاتصال الشفاهي بوجود موضوعي محايد بالنسبة له؛ نجد العنوان في الاتصال الكتابي لا يتمتع إلّا بما تتمتع به (المرسَلة)؛ أي بالوجود الأيقوني»[3]؛ غير أن تميز العنوان بمكانه الخاص والمنفصل عن مجمل النص قد يساعده على أداء هذه المهمة الصعبة التي تستدعي قدْرًا من الحياد والاستقلال؛ للكشف عن دلالات هذا النص.

---

(1) كذا! والصحيح: إفصاحًا، وكذلك الصحيح: توافرها؛ عوضًا عن قوله: توفرها.

(2) **العين والعتبة**: 40، وانظر أيضًا: في **نظرية العنوان**: 111، 167، 491 ـ 492.

(3) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 141 ـ 142، والوجود الأيقوني: هو الوجود المصوّر المحسوس؛ مأخوذ من الأيقونة: وهي رسم أو مصوَّر ذو دلالة رمزية؛ انظر: **معجم المصطلحات والألقاب التاريخية**: 58، **والموسوعة العربية العالمية** 3/ 549.

وضمن هذا الترابط بين العنوان والكتابة انبثق عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث؛ إذْ جاء نتيجةً للتنامي المطّرِد للسِّمات الكتابية (البصرية) في الشعر العربي المعاصر، وتراجع السِّمات الشفاهية (السمعية) فيه، ومن الواضح أن «تضاؤل حجم الاتكاء على الشفاهية في أنواع أدبية؛ كالقصيدة والقصة مما يزيد من حرص الكاتب على استنفار كافة الإمكانيات الكتابية، واستثمارها دلاليًا وجماليًا، والعنوان جزء مهم من ذلك»(1)، ومن هنا جعل النقّاد العنوان من أبرز تقنيات التشكيل البصري والفضاء الكتابي التي يعتمد عليها الشعراء المعاصرون في بناء قصائدهم(2).

وانتماء العنوان إلى الكتابة جعله يتصف بسِماتها، وللوقوف على هذه السمات لا بد من التمييز الدقيق بين الأسلوب الكتابي للّغة والأسلوب الشفهي لها، فالأسلوب الشفهي يعتمد على البُعد الزمني للّغة؛ إذْ تتوالى فيه المفردات والتراكيب اللغوية، وتتعاقب بانتظام زمني، ويرتبط هذا الأسلوب بالأذن التي تستقبل اللغة المتوالية زمنيًا عبر الصوت المنطوق المسموع، فيما يعتمد الأسلوب الكتابي على البُعد المكاني للّغة؛ حيث تنتظم المفردات والتراكيب، وتتسلسل بترتيب مكاني، ويرتبط هذا الأسلوب بالعين التي تتلقى اللغة المتوالية مكانيًا من خلال الصورة البصرية للكلمات المكتوبة(3)، ولكلِّ أسلوب من هذين الأسلوبين سِماته المحدّدة والمتوائمة مع البُعد اللغوي الخاص به.

وقد ذكر الباحثون عددًا من السمات الخاصة باللغة الشفهية؛ كالإطناب، والإكثار من النعوت، والاعتماد على الإيقاع الصوتي والتعبيرات النمطية؛ لتسهيل التذكّر، وتفضيل استعمال الجمل المعطوفة؛ على الجمل المركّبة والمتداخلة، والجنوح أكثر نحو العاطفة، والاقتراب بقدر أكبر من حياة الناس؛ بما تشتمل عليه من مواقف آنية، وظروف

(1) **إحالات القصيدة**: 316.

(2) انظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 95 ـ 96.

(3) انظر: **الأدب من المنطوق إلى المكتوب**: 386 ـ 387.

متجددة، والميل إلى المحافظة على الواقع، وتعزيزه بالنقل والحفظ والاحتذاء[1].

أمّا اللغة الكتابية؛ فمِن أبرز سماتها: ارتباطها بصوَر الحروف والكلمات وبالأشكال البصرية المصاحبة لها، واستقلالها عن منشئها وظروفه المحيطة، وميلها إلى التجريد والتأمل، واقترابها أكثر من الموضوعية والاطراد المنهجي والبناء المنطقي المتماسك؛ بسبب ما تتمتع به من قدرة على التعديل وإعادة النظر؛ للتخلص من الأخطاء والتناقض، وابتعادها عن المشاركة الخارجية لصالح المركزية الداخلية للنص، كما أنها توحي بالثقة أكثر؛ لأنها محفوظة ومتراكمة[2].

ولبعض هذه السِّمات الكتابية حضور واضح في عنوان القصيدة، وسبق الاستشهاد في المبحث الماضي بعدد من العناوين التي تتكئ على السمة الكتابية للعنوان؛ من خلال التلاعب البصري بحروفه وكلماته، كما سيتضمن المبحث الثالث من هذا الفصل ظواهر بصرية أخرى مرتبطة بهذه السمة[3].

3 ـ العنوان نص نوعي متميز ببنائه اللغوي الموجز

تعني هذه الخاصية أن العنوان ليس مجرد جملة افتتاحية للقصيدة، أو هامش تقديمي لها، بل هو **نص** أصغر في مقابل النص الأكبر المتمثل في القصيدة نفسها[4]، ويحتفظ العنوان بهذه السمة النصية له «حتى في وجوده اللغوي الذي يتضاءل إلى حدّ تشكله من كلمة واحدة أو أكثر، أو مجرد بناء لغوي غير مكتمل؛ مثل التركيب الإضافي أو الوصفي»[5].

---

(1) انظر: **الشفاهية والكتابية**: 90 ـ 116، **وثقافة الأذن وثقافة العين**: 7 ـ 8، **والأدب من المنطوق إلى المكتوب**: 386.

(2) انظر: **الشفاهية والكتابية**: 157 ـ 164، 192 ـ 199، **وثقافة الأذن وثقافة العين**: 7 ـ 8، **والأدب من المنطوق إلى المكتوب**: 388 ـ 390، **ورموز أدوات الكتابة**: 604 ـ 606، **وبلاغة المكتوب**: 50 ـ 51.

(3) راجع: 239، 414 ـ 429 من هذا البحث.

(4) انظر: **لسانيات الاختلاف**: 281، **وفي نظرية العنوان**: 55.

(5) **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 33، وانظر: **عتبات النص**: 58.

ولعل أبرز دلائل نصية العنوان المستقة: انفصاله المكاني والنحوي عن مجمل النص، واحتيازه موضعًا استهلاليًا واستثنائيًا خاصًا به، وتميزه بأداء وظائف لغوية وتواصلية لا ينهض بها النص نفسه، وهذه الدلائل جميعها تؤكد أن العنوان نصّ نوعي[1]؛ أي أن أدوات كتابته وشروط تلقيه تختلف عن أدوات كتابة المتن النصي وشروط تلقيه؛ ولاسيما في الواقع الشعري المعاصر «الذي يأخذ فيه العنوان خصوصياته؛ لا بكونه تحديدًا لهوية النص، بل تجربة إبداعية تتزامن معه، وتصنع مشروعها التعبيري»[2].

ولا تتعارض هذه الاستقلالية النصية للعنوان مع ارتباطه الوثيق بمتن النص؛ ذلك لأن متلقي العنوان يقرأه على مستويين: مستوى نصيته الداخلية، ومستوى علاقته الخارجية بالنص الأكبر، ومن هنا فإن «أولية تلقي العنوان تعني قيام مسافة مائزة بين العمل وعنوانه؛ بما يمنح الاثنين استقلالهما؛ بنسبة أو بأخرى؛ ليستقل العنوان بمقاصد نوعية... ومن ثَم فإن على المنهج الذي ينصبّ أساسًا على العمل أن يُفرِد إجراءات خاصة ومتميزة؛ لتحليل العنوان على مستويين: مستوى ينظر فيه إلى العنوان؛ باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودَها؛ متجهةً إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته؛ دافعة ومحفّزة إنتاجيتها الخاصة بها»[3].

وإذا كان العنوان نصًا نوعيًا متميزًا عن متنه بطبيعته التركيبية والبلاغية؛ فإن قدرًا كبيرًا من هذا التميز يعود إلى اتصافه بسمة: **الإيجاز البليغ** الذي يجمع بين قِصَر العبارة، واتساع الدلالة، وقد كرّر نقّاد العتبات الإشارة إلى هذه السمة في العنوان، وتنوعت تعبيراتهم عنها بين الحديث

(1) انظر: **عتبات النص البنية والدلالة**: 18، **والعنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 15، **وعتبات النص**: 42.

(2) **العين والعتبة**: 38، وانظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 19.

(3) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 7 ـ 8، وانظر: **عتبات النص**: 43.

عن قِصَر العنوان، وكثافته، واختزاله، وتقشفه اللغوي، وفقره اللفظي؛ مع تميزه بالثراء الدلالي[1]، ومن أبرز النقاد الذين تحدّثوا عن هذه السمة محمد الجزار، فقد أشار إلى أن العنوان «يمثّل أعلى اقتصاد لغوي ممكن، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية؛ إذْ إنها في المقابل ستفترض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة»[2].

ويبيّن الجزار في موضع آخر اختصاص العنوان بهذه السمة؛ وتميزه بها عن النص الذي يعنونه؛ مؤكدًا أن «أية نظرية في العنوان يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنته بعمله، وتتجلى في أن العنوان ـ مقارَنًا بما يُعنونه ـ شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة، وهذه العلاقة العكسية بين كثرة الدلائل وفقر الدلالة تعود إلى طبيعة اللغة عمومًا»[3]؛ أي أن العنوان بسبب نصه الموجز لا يتضمن دلائل سياقية ممتدة ومتضافرة تحسم، أو تضبط دلالته؛ ولهذا تتسم دلالته الكلية بالغنى والاتساع وانفتاح التأويل. وهذا على عكس المتن النصي الذي يتضاءل فيه حجم الدلالة، ويضيق مجال التأويل؛ بسبب كثرة الدلائل المنتزعة من سياقه الممتد.

والعلاقة التي يشير إليها الجزار في آخر نصه بين كثرة الدلائل وفقر الدلالة علاقة طردية، وليست عكسية كما عبّر، وهي علاقة ناتجة ـ كما نبّه محِقًا ـ من طبيعة اللغة نفسها، ومثلها أيضًا العلاقة الطردية بين قلة الدلائل في النص الموجز واتساع دلالته؛ كما هو الحال في العنوان، وقد سبق **عبدُ القاهر الجرجاني** إلى التنبيه على هذه الفكرة في حديثه عن أسلوب الحذف في الكلام؛ حين قال في فاتحة كلامه عنه: «فإنك ترى به ترْكَ الذِّكر أفصحَ من الذِّكر، والصمتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطقَ

(1) انظر: **ما تبقى لكم العنوان والدلالات**: 72، **وسيمياء العنوان**: 43، 65، **والحداثة في الشعر السعودي**: 136، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 182، 185، **وعتبات النص**: 58.

(2) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 10.

(3) المصدر السابق: 23.

ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن، وهذه جملة قد تُنكرها حتى تخبُر، وتدفعها حتى تنظر»[1].

وبهذا يظهر أن إيجاز العنوان، أو شحّه اللغوي هو أبرز ميزاته الفنية؛ إذْ «ينطبع بسِمات قريبة للغاية من سِمات (الشعرية) Poetic، وربما أهمها: أنه خطاب ناقص النحوية، أو لا نحويّ بامتياز»[2]، وفي العبارة الأخيرة شيء من التسامح في التعبير، والمقصود أن السياق النحوي للعنوان محدود وقصير النفَس، ومن هنا فإن اتساع الدلالة فيه إنما يأتي من انفتاحه على احتمالات واسعة من التقدير والتأويل؛ نتيجة غياب السياق النصي الممتد، وحينها يصبح قانون التداعي اللغوي هو الحكَم في فعالية التلقي، فتُستدعى الألفاظ، والحقول الدلالية، والإمكانات الأسلوبية المرتبطة بألفاظ العنوان: توافقًا، أو تضادًا، أو تجاورًا نصيًا مع المتن الشعري، أو تحاورًا تناصيًا مع نصوص سابقة، وفي هذا كله **ما يفسِّر معنى بلاغة الإيجاز في العنوان**، وإلى هذا التفسير يذهب محمد الجزار حين يقول: «يلعب الفقر الدلائلي والتركيبي للعنوان الشعري على ظاهرة غياب السياق، فالسياق واحد من ضوابط حركية الدلائل واشتغالاتها، ومن ثَم يكون لغيابه أثره الحاسم في قراءة فضاء العنوان/بنائه، إن دالّ العنوان يمثِّل إشارة لغوية حرّة، وقادرة على استدعاء جدول استبدالاتها، وكذا جدول توزيعاتها الممكنة، وثالثًا: كافة الخطابات التي لعبت فيه دورًا توسيميًا من قبل»[3].

والتوسيم الذي يشير إليه الجزار في نهاية نصه هو ما تحمله ألفاظ العنوان من آثار وإحالات تناصية تذكِّر المتلقي بعناوين ونصوص سابقة استعملت هذه الألفاظ نفسها من قبل، وهو ما يجعل ألفاظ العنوان تتسم بالانتشار الدلالي، واتساع نطاق التأويل؛ بسبب كثرة السياقات التناصية السابقة التي وردتْ فيها، وكما يقول خالد حسين فإن نص

(1) **دلائل الإعجاز**: 146.

(2) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 40.

(3) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 71، وانظر فيه أيضًا: 29، 39، ثم انظر: **سيمياء العنوان**: 43، 65، **وسميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 33، **وجماليات العنوان**: 30 ـ 31.

العنوان «من خلال الانتشار لا يعرف الاستقرار والثبات؛ بقدر ما يضجّ بالقلق؛ تمهيدًا للشروع في ولادة جديدة للمعنى، وبهذا يُطيح النص بالسياق في مفهومه التقليدي»(1).

على أن الأمر ليس بهذا الإطلاق الذي توحي به عبارات الجزار وخالد حسين، فالعنوان يظل مرتبطًا ـ سياقيًا ـ بالنص الذي يُعنونه، والمتلقي يستقبل دلالاته العامة مقرونةً ومقيّدة بدلالات نصه الخاصة، فليس هناك غياب كلي للسياق النصي للعنوان، وأوضح دليل على هذا الارتباط السياقي بين العنوان والنص: التفاوت الكبير في استقبال المتلقي لدلالات العنوان، ومستوى فهمه لها قبل قراءته للنص، وبعده، فالاحتمالات الأولية الواسعة لدلالات العنوان تتضاءل وتضيق بعد قراءة النص، واعتماد «استراتيجية منهجية تكفل رصد تموجاته المشاكسة داخل النص»(2)، وإذا كان العنوان يتسم ابتداءً بالدلالات المطلقة؛ بسبب افتقاره اللغوي؛ فإنه «دائمًا في حاجة إلى من يُغني افتقاره، ويشدّ من أزره، والغني هنا هو النص»(3).

وقد أقرّ خالد حسين نفسه بهذا الارتباط السياقي بين العنوان والنص، وأثره في تقييد الدلالات المطلقة لألفاظ العنوان حين قال: «كلّما تقلّص المستوى المعجمي للعنوان؛ أضحى دالّ العنوان حرًّا في الانزلاق، وإنتاج الدلالات، فيغدو العنوان محفِّزًا للقارئ على **محاولة حسم دلالي؛ عبر قراءة النص، والبحث عن القرائن اللفظية والدلالية للعنوان**»(4)، وسيأتي مزيد تفصيل عن ارتباط العنوان الوثيق بالنص دلاليًا وجماليًا في الخاصية الرابعة من خصائص عنوان القصيدة.

ومن أي زاوية نظر المتلقي إلى العنوان؛ لفهم دلالاته، وإدراك مراميه؛ فإنه لن يخطئ هذه السمة الفنية البارزة فيه، وهي بلاغة الإيجاز،

(1) **في نظرية العنوان**: 93، وانظر: **شؤون العلامات**: 77.
(2) **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: 73.
(3) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 163.
(4) **شؤون العلامات**: 102.

وجمالية التكثيف؛ وبخاصة في عناوين القصائد المعاصرة التي تُعزِّز هذه البلاغة بالإيحاء والتشويق، وقد لحظ عبد الله الغذامي شيوع هذه الظاهرة في العناوين الشعرية الحديثة، وقرن بينها وبين فنّ التوقيعات الذي كان رائجًا في النثر العربي القديم؛ إذْ قال: «قد تبلغ بلاغة العناوين درجاتٍ أرقى بكثير من بلاغيات النصوص، ولقد شاع استخدام العناوين البليغة شيوعًا يوشك أن يؤسِّس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص، وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي له حدوده ومراميه، وبلاغياته الخاصة، وقد يكون شبيهًا بالتوقيعات العربية القديمة في دقّتها وإيجازها، وبراعتها المجازية المتميزة»[1].

وعند تأمل الشواهد التي أوردها الأدباء قديمًا لفنّ التوقيعات عند الخلفاء والوزراء[2]؛ تجدها مشابهة للعناوين المعاصرة في بلاغة إيجازها، وفي احتفاء منشئيها بها، وكان ابن عبد الغفور الكلاعي قد خصص في كتابه فصلًا لفنّ التوقيع، وقال في التعريف به: «هذا النوع من الكلام مما عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار، فمن ذلك ما جاء بالكلمات، قال أبو منصور: رفع بعضهم إلى الصاحب رُقعة يذكر أن بعض أعدائه يدخل داره، فيسترق السمع، فوقّع الصاحب فيها: دارنا هذه خان، يدخلها من وفى، ومن خان»[3].

وبعض عناوين الشعراء المعاصرين شبيهة بالتوقيعات فعلًا؛ كما تُظهره شواهد الفقرة الآتية، وربما لا تفترق عن التوقيعات القديمة إلّا **بأمرين**: **أولهما**: ورود هذه العناوين في أول الكلام أعلى الصفحة؛ فيما لم تلتزم التوقيعات القديمة موضعًا محددًا من الصفحة، وكثيرًا ما كانت

---

(1) **ثقافة الأسئلة**: 48.

(2) انظر: **العقد الفريد** 4/ 256 ـ 275، **ويتيمة الدهر** 3/ 226 ـ 236، **والاقتضاب** 1/ 195 ـ 196.

(3) **إحكام صنعة الكلام**: 160 ـ 161، والصاحب: هو إسماعيل بن عبّاد الوزير البويهي المعروف، وأبو منصور: هو الثعالبي الذي أورد هذا الخبر في **يتيمة الدهر** 3/ 234.

تُكتب أسفلها بعد نهاية الكلام، أو في ظهر الورقة[1]، **وثانيهما**: اختلاف آليات الإبداع الفني في العناوين المعاصرة عن آليات الإبداع النثري القديم في فن التوقيعات، وفي توقيع الصاحب السابق شاهد على هذا الفرق، ففيه احتفاء بيِّن ومعهود بالسجع والجناس، فيما تميل العناوين المعاصرة إلى التعبير الموارب، وإلى الاستعانة بالرموز، والمفارقة، والصوَر الموحية.

ومن العناوين المعاصرة التي تُعدّ شواهد واضحة على هذه الخاصية الثالثة من خصائص عنوان القصيدة، وهي: بلاغة الإيجاز في العنوان: أغمضْ جفونك تُبصرْ عند ميخائيل نعيمة[2]، و: الغبطة فكرة عند إيليا أبو ماضي[3]، و: معركة بلا راية، و: حديقة الغروب عند غازي القصيبي[4]، و: لا ماءَ في الماء عند محمد العلي[5]، و: الصوت مِمحاة المسافة عند جاسم الصحيّح[6]، و: للحلم رائحة المطر عند أشجان هندي[7].

4 ـ العنوان وثيق الصلة بالنص دلاليًا، وجماليًا

وهذه الصلة الوثيقة بينهما تتحقق من **جانبين متقابلين**: **فالجانب الأول**: هو ارتباط العنوان بالنص؛ بحيث لا يمكن تناوله وحده بمعزل عن نصه؛ بغية تفسير معناه، أو للكشف عن جمالياته الفنية، **والجانب الآخر**: هو احتياج النص إلى العنوان؛ من حيث هو: بوابة القارئ إليه، ومفتاح مهم من مفاتيح دلالاته، وهذان الجانبان المتقابلان يعبِّران عن طبيعة العلاقة المركّبة وذات الأدوار المتبادلة بين العنوان والنص، فالعنوان يقودنا ابتداءً إلى النص، ويقدِّم لنا مفتاحًا أوليًا لفهمه؛ غير أن فهمنا للعنوان وللنص من بعده لا يلبث أن يتغير ويتعمق؛ كلما أوغلنا أكثر في قراءة

(1) انظر: **الاقتضاب** 1/ 195، و**مدخل إلى عتبات النص**: 30.

(2) انظر: **همس الجفون**: 9.

(3) انظر: **ديوانه**: 451.

(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 250، و**حديقة الغروب**: 13.

(5) انظر: **لا ماء في الماء**: 52.

(6) انظر: **أولمبياد الجسد**: 43.

(7) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 5.

النص، وحين ننتهي من القراءة، وننظر مرة أخرى إلى العنوان، سنكتشف فيه دلالات جديدة لم نتنبه لها في القراءة الأولى، وقد تقودنا هذه الدلالات الجديدة إلى استكشاف النص مرة أخرى، وعلى هذا النحو تستمر هذه العلاقة المتبادلة بين النص والعنوان في الفهم والتفسير؛ لأن القراءة لا تسير ـ كما يُتصوّر في الظاهر ـ باتجاه خطي ومطّرِد إلى الأمام فحسب؛ ابتداءً من العنوان، وانتهاءً بخاتمة النص، بل تشهد الكثير من التراجعات والنكوص، والقراءة العكسية؛ والترداد المستمر للنظر بين العنوان والنص[1]، وهو ما يؤدي إلى فهم متغيِّر على الدوام، ومؤجّل باستمرار للعنوان والنص معًا.

أمّا الجانب الأول من هذه العلاقة؛ فتكمن أهميته في تأكيد ارتباط العنوان بالنص، واعتماد دلالات العنوان ـ وهو النص الأصغر ـ على الدلالات التي يمكن استنباطها من النص الأكبر، وفي تقرير هذا التأكيد ردّ بيِّن على بعض التيارات الشعرية والنقدية المعاصرة التي بالغت في الاحتفاء بالعنوان؛ حتى ادعت استغناءه عن النص في دلالاته وجمالياته[2]، وقد أشار جيرار جينيت نفسه ـ وهو المنظِّر الأهمّ للعتبات ـ إلى خطأ هذا المسلك؛ «حين نبّه إلى أننا ينبغي أن نحذر في دراستنا للعنوان الاقتصارَ عليه وحده؛ منقطعًا عن النص الكبير؛ حتى لا نقع في ما وقع فيه دعاة النص المنغلِق»[3].

ومع هذا الحرص من جينيت على الربط بين العنوان والنص؛ فإن المصطلح الذي استعمله في كتابه: أطراس؛ للتعبير عن عتبات النص المحيطة به، وهو مصطلح: **النص الموازي**[4] لم يكن مصطلحًا موفّقًا؛ إذْ هو يُشعر بانفصال هذه العتبات واستقلالها عن النص، والعنوان إحدى هذه العتبات؛

(1) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 25 ـ 26، **ونصّ على نص**: 99، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 17 ـ 18.

(2) راجع: 244 ـ 245 من هذا البحث.

(3) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 35.

(4) انظر: **أطراس**: 131.

ومن أجل هذا تحفّظ الناقد المغربي حميد لحمداني عن هذا المصطلح؛ لأنه «يتضمن إشارة تُبعد إلى حدّ ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال؛ أي أنها تُقصي فكرة الاتصال؛ ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يُؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقة تفاعلية؛ دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب عن الآخر»[1].

وتبنّى الناقد خالد حسين أيضًا هذا الموقف المتحفّظ من المصطلح؛ مُشيدًا في الوقت نفسه بمصطلح: **العتبات** الذي تجنّب هذا المعنى المريك؛ من خلال جمعه بين الاتصال والانفصال؛ إذْ يدلّ على ما هو خارج النص؛ لكن دون أن ينفصل عنه؛ كما هو الحال في عتبة الدار؛ إذْ هي تقع خارجه؛ لكنها غير منفصلة عنه[2].

وقد حاول الناقد لحمداني بعد ذلك أن يجد عذرًا لجينيت على إطلاق هذا المصطلح الذي يوحي بانفصال العتبات عن النص بالقول: إنه كان مضطرًا «إلى هذا الفصل الإجرائي؛ بغاية تنظيرية وتعليمية»[3]؛ لكنّ لحمداني لم يجد عذرًا لاندفاع بعض الدراسات الحديثة في تناول العنوان معزولًا عن نصه، ومن هنا حذّر من «أن تهويل قيمة العناوين قد يدفع البعض ـ وهذا شيء ملحوظ في بعض الدراسات الحالية ـ إلى النظر في دراستها؛ وكأنها تمثّل بديلًا تحديثيًا يفْضل كل الدراسات المهتمة بالنصوص نفسها؛ إلى حدّ الاعتقاد بأنه من الممكن دراسة العناوين في انفصال تام عن النصوص التي هي سبب وجودها، وهذا لن يقود في الواقع إلّا إلى إنتاج دراسات شكلية قد تتمظهر بالحداثة؛ ولكن لن تكون لها أية قيمة في مجال دفع البحث الأدبي والنقدي إلى الأمام»[4].

من هذا كله يتبين أن العنوان لا يمكن أن «يُفهم منقطعًا عن نصه،

(1) **عتبات النص الأدبي**: 23.

(2) انظر: **في نظرية العنوان**: 42 ـ 45.

(3) **عتبات النص الأدبي**: 45.

(4) المصدر السابق: 41.

ولا ندرك إشاراته؛ إلّا عبر العلاقة بينهما»[1]؛ لأن العنوان بنية صُغرى لا تستطيع أن تستقل في دلالتها عن بنية النص الكُبرى، أو هو ـ كما يقول مصطفى سلوي ـ: «متوالية صوتية لا يمكن أن تمارس سلطتها الدلالية الفارقة؛ إلّا عن طريق المتن الذي وضِعتْ لتسِمه، وتدلّ عليه»[2]؛ وبهذا يتبين أن الانفصال المكاني للعنوان عن النص هو انفصال ظاهري ونسبي، ولا يعني بأيّ حال استقلالَه المعنوي والوظيفي عنه؛ نظرًا إلى العلاقة الاقتضائية التي تربطه به[3].

ويمكن الاستشهاد هنا ببعض عناوين القصائد التي تُظهر أن القارئ لا يستطيع الاكتفاء بدلالة العنوان وحده؛ دون الرجوع إلى القصيدة، ومن هذه العناوين: صفحة بيضاء عند الأخطل الصغير[4]، و: قمر شيراز عند عبد الوهاب البياتي[5]، و: البحث عن وردة الصقيع عند صلاح عبد الصبور[6]، و: فرسٌ للغريب عند محمود درويش[7]، و: تباريح البئر القديمة عند غازي القصيبي[8]، و: الخيول على مشارف المدينة عند إبراهيم نصر الله[9].

فالمتلقي لا يستطيع معرفة الدلالات المقصودة من هذه العناوين؛ ما لم يقرأ القصائد المعنْونة بها؛ ذلك لأن دلالات هذه العناوين إمّا أنها دلالات عامة، وصالحة لتفسيرات لا حصر لها، وإما أنها تُوحي بمعنى ظاهري مخالف للمعنى الحقيقي المراد منها، ولعلّ أوضح مثال على هذا

(1) **قراءات في النص الشعري الحديث**: 32، وانظر أيضًا: **سيمياء العنوان**: 166.
(2) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 163.
(3) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 22 ـ 23، 41، **وصوت الجوهر**: 118.
(4) انظر: **ديوانه**: 307.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 390.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 353.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 549.
(8) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 756.
(9) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 51.

عنوان قصيدة البياتي: قمر شيراز، فالمتلقي الذي سيكتفي بهذا العنوان قد يستنتج منه أن الموضوع غزلي، أو تأمل شعري في الطبيعة أو المكان؛ لكن حين يعود إلى القصيدة سيكتشف أن موضوعها غزل ظاهري في باطن صوفي، وأن البياتي يحتذي فيها طريقة الشاعر الفارسي القديم: حافظ الشيرازي[1]، ومثل هذا التباين بين الدلالة الأولية للعنوان، والمعنى المقصود منه يتكرر أيضًا في عنوان قصيدة درويش: فرَسٌ للغريب[2]، والعناوين السابقة بمجملها هي شواهد بيِّنة على ارتباط العنوان بنصِّه، وافتقاره إليه؛ للوصول إلى تفسيره وتحليله.

هذا عن الجانب الأول من العلاقة بين العنوان والنص الذي يتلخص في ارتباط العنوان بالنص؛ بحيث لا يمكن فهمه، وإدراك جمالياته بمعزل عن نصه، أمّا **الجانب الآخر** من هذه العلاقة، وهو احتياج النص إلى العنوان؛ من حيث هو: بوابة القارئ إليه، ومفتاح مهم من مفاتيح دلالاته؛ فقد تفاوتت مواقف النقاد في تقديره، ويمكن الحديث هنا عن **ثلاثة مواقف** متباينة انتهجها النقاد في موضوع احتياج النص إلى العنوان، فهناك الموقف المعتدل الذي يتوسط في تقدير أهمية العنوان للنص؛ متجنِّبًا التهويل في هذا الموضوع، وهناك الموقف المندفع الذي يصل إلى حدّ المبالغة في تقدير هذه الأهمية؛ حين يختزل النص كله في العنوان، ويزعم أن النص متوالد أو منبثق من العنوان، وهناك الموقف الحذِر الذي يدعو إلى تجنب الربط الآلي بين النص وعنوانه، وإلى البعد عن تضخيم مكانة العنوان في توجيه النص، ويؤكّد عدم اطّراد الارتباط بين النص والعنوان.

أمّا **الموقف الأول**، وهو الموقف المعتدل الذي يتوسط في تقدير أهمية العنوان للنص؛ فهو الموقف الأشهر بين النقاد؛ إذْ يُقرّ أصحاب هذا الموقف بما يتضمنه العنوان من إشارات تعرِّف بمضمون النص: تصريحًا أو تلميحًا، فالعنوان «يتضمن فكرة النص الرئيسة، ويُتيح للقارئ انتقاء إطار

---

(1) انظر: **ديوان عبد الوهاب البياتي** 2/ 390 ـ 393، ثم انظر: **من روائع الأدب الفارسي**: 323 ـ 328.

(2) انظر: **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**: 143.

مرجع؛ لتأويل المعلومات التي يحويها هذا النص»[1]، ومن هذه السمة المرجعية للعنوان تأتي صلته العضوية بالنص، «فالعنوان في استراتيجية التسمية منبثق من المتن الشعري، وهو دالٌّ عليه في معظم الأحيان؛ أو هكذا ينبغي أن يكون»[2]، كما أن موقعه المحايد والشمولي بالنسبة إلى النص يجعله يمتاز بـ «دلالته العامة على روح القصيدة»[3]؛ بحسب تعبير شكري عياد؛ ولهذا عدّه النقاد ـ ومنهم خليل الموسى ـ «عتبة من عتبات النص، ومفتاحًا من أهمّ مفاتيحه»[4]، وهذا يعني أن العنوان يظل ـ مع أهميته الخاصة ـ مفتاحًا ضمن مجموعة من المفاتيح الدلالية الأخرى؛ أي أنه «وسيلة للكشف عن طبيعة النص»[5]؛ من بين وسائل استكشافية متنوعة، فهو ليس الباب الوحيد للدخول إليه، كما أنه لا يختزل النص كله ضمن حدود دلالته.

بالإضافة إلى هذا فإن دلالة العنوان على النص تبدو أقلَّ وضوحًا في الأعمال الأدبية؛ والشعرية بخاصة، وإذا كان صحيحًا أن العنوان مفتاح مهم لقراءة النص؛ فإن «هذه البدهية تأخذ في النص الأدبي ـ وربما الشعري على وجه الخصوص ـ بُعدًا إشكاليًا»[6]؛ بسبب ما يمتاز به العنوان الشعري من ميل إلى الرمز والتكثيف، فالعنوان هنا يُشير إلى النص؛ لكن بأسلوب قائم على الإيحاء والتلميح، فمجمل هذا الموقف إذن يتلخص في: أن العنوان دالٌّ على النص، وهذه الدلالة قد تكون عامة، أو محددة وعميقة، وقد تتسم بشيء من الإيحاء والرمز؛ وبخاصة في الأعمال الأدبية والشعرية، كما أن هذه الدلالة غير حاسمة ـ وحدها ـ في تفسير النص، وإنما هي مفتاح ضمن مجموعة من المفاتيح الدلالية الأخرى.

---

(1) **استيعاب النصوص وتأليفها**: 12، وانظر: **علم النص**: 249، **وأصوات النص الشعري**: 114.

(2) **في شعرية الشعر السعودي**: 287، وانظر: **في شعرية الشعر الكويتي**: 22.

(3) **مدخل إلى علم الأسلوب**: 60، وانظر: 58، 61.

(4) **في شعرية الشعر السعودي**: 287، وانظر: **صوت الجوهر**: 117، **وفاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري**: 16.

(5) **النص الموازي للرواية**: 83.

(6) **ثقافة الصحراء**: 115.

وأمّا **الموقف الثاني**: فهو الموقف المندفع الذي يصل إلى حدّ المبالغة في تقدير أهمية العنوان؛ حين يختزل النص كله فيه، ويزعم أن النص متوالد أو منبثق من العنوان، وقد تنامى هذا الاتجاه مع صعود المنهج السيميائي (علم العلامات) في النقد الحديث، وازدياد الاهتمام بالعتبات المحيطة بالنص؛ كالعنوان، واسم المؤلف، والإهداء، والمقدمة؛ ولا سيما بعد صدور كتابي جيرار جينيت: أطراس، وعتبات في ثمانينات القرن الميلادي الماضي[1]، ومع أن جينيت نفسه قد حذّر من الاندفاع نحو تضخيم مكانة العنوان على حساب النص[2]؛ فإن موجة الباحثين العرب المتحمسين لموضوع العنونة قد تجاوزت هذا التحذير.

فالناقد المغربي محمد مفتاح يرى أن العنوان «هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويُعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدِّد هوية القصيدة، فهو ـ إن صحت المشابهة ـ بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تُبنى عليه»[3]، ووفق هذه الرؤية يقول جميل حمداوي: «إن العنوان بمثابة رأس للجسد، والنص تمطيط[4] له، وتحوير؛ إمّا بالزيادة، أو الاستبدال، أو النقصان، أو التحويل، إن العنونة بالنسبة للسيميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية؛ يمدّها بالحياة والروح والمعنى النابض.. وهكذا فالعنوان هو بمثابة الموجِّه الرئيس للنص الشعري»[5].

وفي الاتجاه نفسه يقول محمد بو عزة: «إن العنوان ليس مجرّد عتبة، أو أيقون زائد، أو ملحق بالنص، إنه نصٌّ في حال الإمكان، ولا يعدو

---

(1) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 103 ـ 106، **وعتبات النص الأدبي**: 22، وعتبات: ج. **جينيت من النص إلى المناص**: 26.

(2) راجع: 322 من هذا المبحث.

(3) **دينامية النص**: 72، وانظر: **التجربة الإبداعية**: 157، **وقراءات في النص الشعري الحديث**: 67، **والنص الموازي آفاق المعنى**: 16.

(4) التعبير الأسلم: مطٌّ (مصدر: مطّ)؛ بمعنى: مدّ، أمّا التمطيط فهو لغةً: الشتم؛ انظر: مادة (م ط ط) في **القاموس المحيط**: 888.

(5) **السيميوطيقا والعنونة**: 107 ـ 108، وانظر أيضًا: **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 8 ـ 9.

النص (أن يكون) توسيعًا له»[1]، وهذا التصور الافتراضي الذي يرى أن النص مجرد مطٌّ أو توسيع للعنوان يوحي بأن العنوان يسبق النص في الظهور؛ مع أن واقع الحالَ يشهد بأن الأمر المعاكس هو الذي يحدث في الغالب؛ إذْ يُولد النص في البدء، وبعد ذلك يستوحي المنشئ عنوانه؛ إمّا بعد فراغه منه، وإما في أثناء إنشائه إياه.

ومثل هذا التصور الافتراضي يتكرر كذلك عند بسام قطوس حين يقرِّر أن العنوان «يضمّ النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته، أو دلالته، أو كليهما في آن»[2]، ونادرًا ما يتمتع العنوان بمثل هذه السمة الاختزالية الكبيرة؛ لكنّ ما يحدث عادةً أن دارس النص هو الذي يحمِّل العنوان هذه الدلالات الكامنة ـ أو التي يظن أنها كامنة ـ فيه بعد أن يكون قد استوعب النص كله.

ولتأييد هذا الموقف المندفع في تقدير أهمية العنوان للنص تتابع الباحثون العرب في نقل تعليق للناقد الأمريكي: روبرت شولز يقرر فيه أنه لولا العنوان لما كانت القصيدة، واستنتجوا منه أن العنوان هو الذي يصنع القصيدة، ويُعيِّنها، ويخلق أجواءها النصية والتناصية[3].

ولكن شولز في تعليقه هذا لم يقصد التعميم، وإنما كان في معرض حديثه عن قصيدة معينة تتسم بالإيجاز الشديد؛ إذْ ترِد على هذا النحو: «سأعرضها على مَن؟»[4]، أمّا عنوانها فهو: مرثية، ويحاول شولز أن يبيِّن الأهمية القصوى لهذا العنوان في القصيدة؛ بالإشارة إلى أن هذه القصيدة الموجزة لم تكن لتُفهَم لولا عنوانها، فمن خلال هذا العنوان أدركنا أن الشاعر أصبح بعد وفاة المرثيّ لا يرى أن أحدًا جدير بأن تُعرض عليه

---

(1) **من النص إلى العنوان**: 415، وانظر: **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: 72، وفي نظرية العنوان: 104 ـ 105.

(2) **سيمياء العنوان**: 39، وانظر فيه أيضًا: 101، 105.

(3) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 99، **والعين والعتبة**: 42، **وقراءات في النص الشعري الحديث**: 34، **والعنوان في الرواية العربية**: 12 ـ 13.

(4) **السيمياء والتأويل**: 73.

القصيدة، وهنا يأتي تعليق شولز بالقول: «فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها؛ لما كانت قصيدة»[1]، ثم يردف شولز كلامه هذا بجملة حاسمة في دلالتها على نفي التعميم؛ إذْ يقول: «غير أن العنوان وحده لن يؤلِّف النص الشعري»[2].

ويبقى **الموقف الثالث** من مواقف النقاد حول مدى افتقار النص إلى العنوان، وهو الموقف الحذِر الذي يدعو إلى تجنب الربط الآلي بين النص وعنوانه، وإلى البعد عن تضخيم مكانة العنوان في توجيه النص، ويؤكِّد عدم اطّراد الارتباط بين النص والعنوان، ولهذا الموقف جذور قديمة عند بعض الكتّاب العرب، فقبل مائة عام تقريبًا كتب مصطفى المنفلوطي مقالة تحت عنوان: خداع العناوين، ومضى يشكِّك فيها بمدى صحة تعبير العنوان عن مضمون النص أو الكتاب الذي يُعنونه، وفيها يقول: «لقد جهل الذين قالوا: إن الكتاب يُعرف بعنوانه؛ فإني لم أرَ بين كتب التاريخ أكذبَ من كتاب (بدائع الزهور)[3]، ولا أعذبَ من عنوانه... لقد كثر الاختلاف بين العناوين وبين الكتب؛ حتى كدنا نقول: إن العناوين أدلُّ على نقائضها منها على مفهوماتها، وألصق بأضدادها منها بمنطوقاتها، وإن العنوان الكبير؛ حيث الكتاب الصغير، والكتاب الجليل؛ حيث العنوان الضئيل»[4]، وفي كلام المنفلوطي هذا قدر كبير من المبالغة، والأقرب أنه لم يكن ـ رحمه الله ـ يقرِّر رأيًا علميًا؛ بقدر ما كان يعرض انطباعًا شخصيًا؛ لإثارة التعجب والاستطراف في مقالة أدبية سيّارة.

أمّا أبرز الدارسين المحدثين الذين اتخذوا هذا الموقف الحذِر من ربط النص بعنوانه بصورة دائمة، فمنهم صلاح فضل الذي أكّد أهمية العنوان في تفسير النص؛ إذْ هو من أهمّ عناصر التوجيه القرائي؛ لكنه نفى

(1) **السيمياء والتأويل**: 73.

(2) المصدر نفسه: 73.

(3) كتاب: **بدائع الزهور في وقائع الدهور** لمحمد بن إياس الحنفي؛ من مؤرِّخي القرن العاشر الهجري؛ انظر: **الأعلام** 6/ 5، والكتاب ضعيف الرواية وغير موثوق به؛ انظر: **كتب حذّر منها العلماء** 2/ 21.

(4) **النظرات** 2/ 74.

أن يكون تناول العنوان ضربة لازب في كل تحليل نقدي للنصوص الأدبية، فالعنوان «ربما كان أشدّ العناصر وسمًا، وليس معنى هذا أيضًا أن جميع التحليلات النصية لا بدّ أن تشمل العنوان، بل على العكس من ذلك؛ فإن اختيار العنصر الموجِّه للدلالة يمثِّل تحدِّيًا واضحًا للمحلِّل، واختبارًا لمدى إصابته»[1].

ومن أصحاب هذا الموقف الحذِر أيضًا سامح الرواشدة الذي قال: «يمثِّل العنوان أحيانًا بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته... وفي أحيان أخرى يصبح العنوان سببًا في التعمية، وإدخال الالتباس إلى أذهان المتلقين»[2].

أمّا حميد لحمداني فقد أعلن تحفظه من اندفاع بعض الباحثين المعاصرين نحو تضخيم مكانة العنوان في توجيه النص الشعري، والكشف عن دلالاته وجمالياته؛ إذْ قال: «كثيرًا ما نصادف في دراسات حديثة عربية؛ وخاصة في الدراسات الجامعية المغربية اهتمامًا مبالغًا فيه بالعناوين، واعتبارها مفتاحًا يحدِّد بشكل أساسي مضامين النصوص، ويكون مسؤولًا عن نوعية قراءتها؛ بحيث يبدو النص الأساسي أمام هذا التمجيد المفرط للعنوان؛ وكأنه خادم تابع لسلطة العنوان التي لا تُقهر، وهكذا تنقلب معادلة النقد الأدبي من دراسة النصوص إلى دراسة هوامش النصوص، وكان من الطبيعي أن نفسِّر هذا الاتجاه بالانبهار المفرط بالدراسات الشكلية الحديثة، وفهمها أحيانًا بشكل سيىء؛ مع أن من كانوا روّادها الحقيقيين لم يكن في نيّتهم أبدًا أن يصرفوا النقد الأدبي عن النصوص الأساسية في حدّ ذاتها؛ بقدر ما كانوا يهدفون إلى عدم إغفال تلك الظواهر النصية التكميلية المحيطة بالنصوص»[3].

ومثل هذا الموقف المتحفِّظ تجده كذلك عند عثمان بدري الذي أشار إلى أن افتقار القصيدة العربية إلى العنوان منذ العصر الجاهلي؛ حتى مدرسة

(1) **بلاغة الخطاب وعلم النص**: 303، وانظر أيضًا: **ظاهرة التعالق النصي**: 384.
(2) **إشكالية التلقي والتأويل**: 97، وانظر فيه أيضًا: 101 ـ 103.
(3) **عتبات النص الأدبي**: 10 ـ 11، وانظر فيه أيضًا: 21، 46.

الإحياء «لم يفقدها توهجها الشعري المتألِّق في حينه، وإلى الآن، ولعلّ الأرجح أن نقول: إن العنوان في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة أشبه ما يكون ببطاقة تعريف الهوية؛ ولكنه حتمًا ليس هو العنصر الذي يختزل هوية القصيدة، وإنما هو مفتاح تأسيسي يُتيح ـ إن أُحسن استخدامه ـ مزيدًا من الفرص الاحتمالية؛ لاستكشاف هوية القصيدة»[1].

ويتخذ الباحث مصطفى سلوي موقفًا متشككًا أيضًا من الاتجاه النقدي الذي يرى أن العنوان يعبِّر دائمًا عن مضمون النص، وأنه يمثِّل مفتاحًا أساسيًا لا غنى عنه لفهم هذا النص، وتفسيره وتحليله؛ إذْ يختلف مع ما يتضمنه هذا الرأي من تعميم غير صائب؛ لأن واقع الحال يشهد بأن هذا الحكم غير مطّرِد؛ يقول: «وإنْ كنا لا نتفق كليًا مع ما ورد في هذا الفهم؛ فعلى الأقل نقرّ أن العنوان يُعرب في كثير من الأحيان ـ حين يتعلق الأمر بالمؤلَّفات غير الإبداعية ـ عن طبيعة النص، كما أنه يُشارف حدود هذه الطبيعة في بعض النصوص الإبداعية التي وضع لها مؤلِّفوها عناوين تحاول تلخيص الرؤية الإبداعية للمؤلف... لكن النمط الإبداعي نادرًا ما يُعرب عنوانه عن موضوع متنه؛ وبالتالي مقاصد صاحبه»[2].

ومن هنا يحذِّر مصطفى سلوي من الاندفاع نحو اعتماد هذا التوجه النقدي الأحدث المبني على تحليل النص من خلال عنوانه، أو عتباته بعامة، ويدعو إلى ضبط هذا التوجه وتقييده، ويمكن تنظيم كلامه الممتد في هذا الموضوع بالقول: إنه يشترط توافر **ضابطين** لهذا التوجه: **أولهما**: ألّا يعدّ الناقد النتائج التي توصل إليها عبر تحليل العنوان في البدء قطعية ونهائية، بل ظنّية ومؤقتة؛ إلى أن تؤكِّدها، أو تنفيها القراءة الدقيقة للنص بمجمله، **والضابط الثاني**: أن تسير القراءة النقدية في مسارين متزامنين، ومتعاكسين في الاتجاه: من العنوان إلى النص، ومن النص إلى العنوان[3]،

(1) **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 17.

(2) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 160 ـ 161، وانظر الأمثلة التي استدل بها لتأييد رأيه: 162، 187.

(3) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 17 ـ 18.

وهذا الضابط الأخير هو ما عبّر عنه محمد مفتاح سابقًا بضرورة الجمع في تحليل العنوان بين التوجه من القمة إلى القاعدة، ومن القاعدة إلى القمة[1].

لعله قد تبين من كل ما تقدم من مواقف النقاد السابقة مقدار ما يحتاج إليه الباحث من التروي والحذر حين يتحدث عن ارتباط النص بالعنوان، وحاجته إليه، وربما كان أفضل تعبير عما يحتاج إليه الدارس من موازنة دقيقة حين يتناول بالتحليل العنوان والنص الموازي بعامة هو ما ذكره الناقد فيليب لان حين قال: «**ينبغي أن ننتبه إلى النص الموازي، وأن ننتبه منه**»[2]، فلا يُقبل التفريط في مكانة العنوان من النص، كما لا يُقبل الإفراط في تقدير أهميته.

ومع أن **الموقف الأول** يبدو أكثر مواقف النقاد السابقة توازنًا واعتدالًا في هذا الموضوع؛ فإننا نحتاج أيضًا أن **نستثمر** بعض الجوانب الجيدة التي ينطوي عليها الموقفان الآخران، وبناءً على هذا يمكن إظهار قدر من الموافقة المشروطة مع أصحاب **الموقف الثاني** المتحمسين لفكرة: الأهمية الكبرى للعنوان في تفسير النص، وتوجيه قراءته؛ إذْ يحسن استثمار هذه الفكرة؛ لكنْ مع تقييدها بالنصوص الغامضة فقط، وكان الناقد روبرت شولز محقًا حين كشف عن هذا التلازم الوجودي بين العنوان والنص، فقد كان النص الشعري الذي استشهد به غامضًا فعلًا، ولا يمكن فهم مراد الشاعر منه إلّا من خلال العنوان[3]، ومن هنا رأى هذا الناقد أن للعنوان إسهامًا محوريًا في كشف هذا الغموض، وتفسير معنى القصيدة، ولعل من أقرب الشواهد المماثلة لهذا النص في الشعر العربي قصيدة: المرأة لعمر أبو ريشة[4]، فدون هذا العنوان لن يدرك القارئ مراد الشاعر من قصيدته.

(1) انظر: **دينامية النص**: 59 ـ 60، وانظر هذا الضابط أيضًا في **ثقافة الأسئلة**: 50، **وسيمياء العنوان**: 73، **والعين والعتبة**: 45.
(2) **عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**: 11.
(3) راجع: 328 من هذا المبحث.
(4) انظر: **ديوانه**: 237.

وهذا ما يقودني إلى القول: إن **المكانة الاستثنائية للعنوان**، والأهمية القصوى له بالنسبة إلى النص؛ إنما **تتأكد عندما يكون هذا النص غامضًا**، وهذه النتيجة هي ما خلص إليها فان دايك في قوله: «وقد بيّنت التجارب أنه ـ بوجه خاص ـ حين يكون النص غامضًا، أو ملبِسًا، أو صعبًا؛ فإن للعنوان وظيفة إدراكية مهمة لفهم النص»[1]، وإلى هذا الرأي انتهى أيضًا عدد من الباحثين العرب، ومنهم: جميل حمداوي الذي نبّه على أهمية العنوان «في فهم النص وتفسيره؛ وخاصة إذا كان نصًا معاصرًا غامضًا»[2].

لكن في هذه الحالة: **كيف يكشف العنوان غموض النص**؟ هناك وسائل كثيرة لتحقيق هذا الكشف، فقد يتضمن العنوان إشارة صريحة أو ضمنية إلى الباعث الذي دفع الشاعر إلى نظم القصيدة؛ مما يهيّئ المتلقي لمعرفة الأجواء النفسية التي أحاطت بالشاعر، ووجّهت مسار الدلالات في قصيدته؛ كما هو الحال في نص: (مرثية) الذي استشهد به روبرت شولز، وقد يشير العنوان إلى الإطار الزماني أو المكاني للقصيدة؛ مثل عنوان قصيدة علي العلاق: فاكهة الماضي[3]، وعنوان قصيدة عبد العزيز العجلان: عابرٌ فوق جرح الخليج[4]، وقد يعمد بعض الشعراء إلى تكثيف بنية النص العميقة في جملة العنوان؛ مثل عنوان قصيدة سعدي يوسف: الوجوه والأقنعة[5]، وعنوان قصيدة عبد الله الرشيد: المدار[6].

غير أن القيمة الدلالية الأكثر ثباتًا في العنوان هي: أنه يحمل في طياته رؤية الشاعر لقصيدته، وتفسيره الخاص لها، وكما يقول الغذامي فإن

---

(1) **علم النص**: 249 ـ 250.
(2) **السيميوطيقا والعنونة**: 96، وانظر: **في الأدب العربي الحديث**: 39، **ودينامية النص**: 72، **والنص الموازي للرواية**: 83، **وقراءة نصية في قصيدة حديثة غامضة جدًا**: 25، **وعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 8.
(3) انظر **الأعمال الشعرية له**: 103.
(4) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 5.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 361.
(6) انظر: **نسيان يستيقظ**: 106.

العنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته «سوف يكون خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله، فهو إذن يمثّل تفسير الشاعر لنصّه»[1]، ولهذه الرؤية الخاصة قيمة دلالية كبيرة عند تحليل النص نقديًا؛ حتى في الحالات التي يبدو أن الشاعر لم يُوفَّق فيها لاختيار العنوان الأنسب لقصيدته؛ أي أن العنوان قد لا يفسّر النص أحيانًا؛ لكنه يحمل مع هذا تفسير الشاعر الخاص لهذا النص الذي سيستعين به الناقد - ضمن أدوات نقدية أخرى - للوصول إلى التفسير الأصوب للنص، فالعنوان في هذه الحالة «مصباح مجاني يقدّمه لنا المبدع؛ لنجتاز به دروبًا سبق له أن حدد معالمها»[2].

كذلك يمكن أن **نستثمر** ما يتضمنه **الموقف الثالث** من حذر وتدقيق في هذا الموضوع؛ للوصول إلى مستوى من التروي والاتزان النقدي؛ لتجنب الاندفاع في ربط النص بدلالة العنوان ربطًا آليًا مستمرًا، وبناءً على هذا فمن المهم التنبيه في نهاية الحديث عن هذه الخاصية الرابعة من خصائص عنوان القصيدة على أن هذا الارتباط الوثيق بين العنوان والنص لا يعني التماثل التامّ بينهما؛ دلاليًا وجماليًا، فقد تكون دلالة العنوان أوسع أفقًا من النص، وقد يحدث العكس، كما أن القيمة الفنية ليست متلازمة فيهما، فقد يُبدع الشاعر في نظم قصيدته؛ لكنه يُخفق في اختيار عنوان يُضارعها فنًّا وجمالًا، وفي المقابل قد يُوفَّق بعض الشعراء إلى عناوين شعرية جذابة لقصائد متواضعة في مستواها الفني.

ومن هنا يصعب قبول الخلاصة التي توصّل إليها محمد الجزار في قوله: «من طبيعة العنوان أنه على هيئة عمله؛ ذرائعيًا كان، أو جماليًا، وهذا التشاكل النوعي بين العنوان وعمله يؤدي إلى تشاكل في الإنتاجية الدلالية بين الاثنين»[3]، فالواقع الشعري يشهد حضور عدد من الشعراء

---

(1) **ثقافة الأسئلة**: 48، وانظر أيضًا: **النص الموازي للرواية**: 84، **وعتبات النص البنية والدلالة**: 18.

(2) **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 247.

(3) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 30، وانظر تراجعه النسبي في آخر الصفحة عن هذا الحكم المتسِم بالتعميم.

المبدعين جماليًا في قصائدهم؛ ولكن عناوين تلك القصائد أقرب إلى التعبير المعتاد والمكرّر، أو الذرائعي؛ بحسب تعبير الجزار، ولعل أقربهم للذكر هنا: عمر أبو ريشة في قصائده: بعد النكبة، و: في طائرة، و: حسْبي، و: قيود[1]، وحبيب محمود في قصائده: جبن، و: خوف، و: عشاء، و: أموات، و: طين[2].

كما أن الواقع الشعري أيضًا يشهد وجود عدد من الشعراء المتميزين في سبك العناوين الشعرية المشوِّقة؛ مع أن القيمة الفنية لقصائدهم متوسطة المستوى على أحسن تقدير، ومنهم: علي خليفة في قصائده: قمر وحيد لزنابق الماء، و: ربابة الغياب.. غزالة المعنى، و: أرنبة البياض[3]، وسعد الحميدين في قصائده: إيقاعات متورِّمة، و: ضحاها الذي، و: وإذا الريح انكفتْ[4].

وأقرّ محمد الجزار نفسه بحقيقة هذا التفاوت في المستوى الفني بين العنوان والنص في عدد من الأعمال الأدبية المعاصرة؛ إذْ قال: «بل ربما كان العنوان أشدّ شعريةً وجمالية من عمله في بعض الإبداعات»[5]، ومن هذا كله يتبين أن الارتباط الوثيق بين العنوان والنص هو ارتباط في الفهم والتفسير والتحليل، وليس ارتباطَ تماثلٍ تام في المعنى، أو تطابقٍ كلي في المستوى الفني، كما يتبين أيضًا أن القصيدة قادرة ـ في معظم الأحيان ـ على أن توصل رسالتها إلى المتلقي دون العنوان؛ ولكنّ المتلقي سيفتقد بغياب العنوان فرصة الظفر برؤية الشاعر الكلية لقصيدته، وتفسيره الخاص لها، وهو التفسير الذي يكشف جانبًا من النص ربما كان سيظلّ مغيّبًا دونه.

(1) انظر: **ديوانه**: 7، 89، 337، 552.
(2) انظر: **حافة أنثى**: 37، 51، 57، 63، 83.
(3) انظر: **حورية العاشق**: 7، 55، 125.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 191، 225، 397.
(5) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 31، وانظر فيه أيضًا: 45.

5 ـ العنوان ذو طبيعة إشهارية وتسويقية؛ بسبب موقعه المتميز بصريًا ومكانيًا عن النص

يمتاز العنوان بهذه السمة الإعلانية الأصيلة في طبيعته؛ إذْ لا يمكن تصور العنوان دون خاصية الإشهار فيه، ومع أن هذه السمة تُعدّ كذلك إحدى الوظائف الأساسية التي يؤديها العنوان للنص ـ كما سيتبين في المبحث الآتي ـ فإن رسوخ هذه السمة في العنوان، وارتباطها الدائم به؛ على اختلاف أنواعه وحالاته يجعلها جديرة بأن تكون إحدى خصائصه الثابتة، فالعنوان بطبيعته «لافتة إشهارية»[1]؛ كما يقول حسين خمري.

والعنوان من حيث هو إعلانٌ عن النص، وإشهارٌ له يسعى دائمًا إلى جذب القارئ إلى النص، وإغرائه بقراءته[2]، فهو واجهة إعلامية له «تمارس على المتلقي إكراهًا أدبيًا»[3]؛ إذْ حين يقع المتلقي في أسر العنوان لا يستطيع التحرر منه؛ إلّا بتحقيق الهدف الإعلاني المقصود منه، وهو: التشوق إلى النص، ثم الإقبال عليه، والبدْء في قراءته، وكلما كان العنوان أكثر إغراء للقارئ؛ اكتسب النص أو الكتاب رواجًا أكبر، فالعنوان الجذاب ـ كما يقال ـ هو أحسن سمسار للكتاب[4].

ومن هنا رأى بعض النقاد أن العنوان هو الذي يؤسِّس غواية النص[5]، فهو أشبه ما يكون بالكلام المعسول الذي يثير شهية المتلقي[6]، ويستدرجه للوقوع في مصيدة النص، وهذا يعني «أن العنونة جزء لا يتجزّأ من استراتيجية الكتابة لدى الناصّ؛ لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة»[7].

(1) **ما تبقى لكم العنوان والدلالات**: 70.
(2) انظر: **ثقافة الأسئلة**: 48، **والعين والعتبة**: 43، **وعتبات النص**: 58.
(3) النص الموازي للرواية: 83.
(4) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 39، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 85.
(5) انظر: **النص الموازي للرواية**: 83، **والسيميوطيقا والعنونة**: 108.
(6) انظر: **من النص إلى العنوان**: 408.
(7) **في نظرية العنوان**: 15 ـ 16، وانظر فيه أيضًا: 33.

وبسبب ما يمتاز به العنوان من قدرة على الجذب والاستدراج عدّه الناقد الفرنسي: رولان بارت ظاهرة إشهارية خاضعة لنظام السوق والتسويق؛ إذْ هو إعلانٌ ترويجي عن سلعة مقيّدة بقانون: العرض والطلب، وهي سلعة: النص أو الكتاب، ولأن العنوان ينتمي إلى نسق: اللغة الواصفة التي تهيّئ المتلقّي لاستقبال اللغة الموصوفة المتمثّلة في النص؛ فإنه يجنح إلى استثمار كل حِيَل الدعاية والإشهار؛ لجذب أكبر عدد من المستهلكين إلى سلعته النصية[1].

غير أن المبالغة في توظيف هذه الحِيَل، والإمعان في مخاتلة القارئ بالعناوين الزائفة المتأنّقة التي تخفي وراءها نصوصًا ضعيفة، أو مضامين فارغة سيؤديان إلى نتيجة معاكسة، فمع امتداد الوقت وتكرار التجارب المخيِّبة سيزداد حذر القارئ من هذه العناوين[2]، وقديمًا تضجر ميخائيل نعيمة من تسابق الشعراء إلى تزويق عناوينهم؛ دون تجويد حقيقي لقصائدهم[3]، وتكررت هذه الشكوى عند بدوي طبانة في حديثه عن بعض الشعراء السعوديين[4].

ولعل كلام بارت السابق عن خضوع العنوان لنظام السوق ينطبق ـ في مجال الشعر ـ على عنوان الديوان أكثر مما ينطبق على عنوان القصيدة؛ لأن عنوان الديوان هو الذي يحتل غلاف الكتاب الذي يجذب أنظار المتسوِّقين، أمّا عنوان القصيدة فيبقى حبيس الصفحات الداخلية؛ ولهذا تشيع الوظيفة الإغرائية في عناوين الدواوين؛ أكثر من شيوعها في عناوين القصائد[5]، وهذا ما يفسِّر سرّ اشتراك الشعراء والناشرين في الاهتمام بعناوين الدواوين والمجموعات الشعرية، وتعاونهم أحيانًا في صنعها[6]،

---

(1) انظر: **التحليل النصي**: 82 ـ 83.

(2) انظر: **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 88 ـ 89.

(3) انظر: **الغربال**: 213.

(4) انظر: **من أعلام الشعر السعودي**: 140.

(5) انظر: **علم العنونة**: 238.

(6) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 35، و**عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 86.

فيما ينفرد الشاعر بالاهتمام بعناوين قصائده، وبينما يكون العامل الفني هو المؤثِّر الأكبر ـ وربما الوحيد ـ في إبداع عناوين القصائد؛ تتداخل العوامل الفنية والاجتماعية والتسويقية في صنع عناوين الدواوين الشعرية.

لكن ما الذي جعل العنوان متميزًا بهذه الخاصية الإشهارية فيه؟ لعل أبرز الأسباب التي منحت العنوان هذه الخاصية الإشهارية تتلخص في **ثلاثة جوانب**: حجم الخط الذي يُكتب به العنوان، وشكله، والموقع الجغرافي له بالنسبة إلى النص، والجانب الثالث أكثر ثباتًا واطرادًا من الجانبين الآخرين، فقد يُكتب العنوان أحيانًا بحجم وشكل يُقاربان حجم الخط الذي كُتِب به النص وشكله؛ لكنه يظل متميزًا عن النص بموقعه المنفصل عنه، وكل هذه الجوانب تنتمي إلى تقنيات التشكيل البصري في الكتابة التي تهدف إلى إثارة العين الباصرة؛ من خلال التحكم في حجم المكتوب، وشكله، ومكانه، «فالعين هي أداة التواصل الأولى مع العنوان؛ إذْ يستوقفها بشكله الخطي، وجغرافيته الكتابية»[1].

وقد درجت التقنيات البصرية للكتابة على أن يكون العنوان بخطٍّ أكبر حجمًا، ومختلف شكلًا عن خطّ النص في الغالب، وأن يستقل بمكانه الخاص؛ متميزًا عن النص بالصدارة، والفوقية، فهو يتصدر؛ أي يرِد أولًا، كما أنه يعلو النص في جغرافيا الكتابة، وهكذا فإن عنوان القصيدة «هو عادةً أكبر ما في القصيدة؛ إذْ له الصدارة، ويبرز متميزًا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص»[2].

وفي تمتع عناوين النصوص المكتوبة بهذا الاختصاص المكاني المتصدِّر على النص دلالة على أهميتها القصوى له، وعلى خطورة ما تنطوي عليه من رسائل إشهارية مؤثرة في كيفية استقباله، بينما تتراجع هذه

---

(1) **العين والعتبة**: 39، وانظر: **النص الموازي آفاق المعنى**: 19، **وشؤون العلامات**: 100 ـ 101.

(2) **الخطيئة والتكفير**: 263، وانظر: **الخطاب الشعري الحديث**: 100، **والعنوان في الرواية العربية**: 10.

الأهمية في عناوين فنون أخرى؛ مثل لوحات الرسم التي يفضِّل أصحابها كتابة عناوينها في أسفلها، وليس في أعلاها[1].

وقد تداول دارسو العتبات عددًا من الأوصاف التي تعبِّر عن هذه الخصوصية المكانية للعنوان بالنسبة إلى النص، فالعنوان هو: رأس النص، ووجهه وغُرّته[2]، وهو كذلك: عتبته[3]، كما أنه: البهو الذي ندلف منه إلى دهاليز النص؛ بحسب تعبير الكاتب الأرجنتيني بورخيس[4]، وهو أيضًا: الثريّا التي تضيء القصيدة[5]، وتتفق كل هذه الأوصاف على أن العنوان تمهيد مكاني يُهيّئ المتلقي لاستقبال ما بعده، ويحرِّضه: إشهارًا وإغراءً على الدخول إلى النص.

ومن هنا يبدو التعبير الذي استعملته فاطمة الوهيبي عن العنوان في إحدى دراساتها غير دقيق، ولا يتناسب مع هذه الطبيعة الإشهارية المتأصلة في العنوان، فقد وصفت العنوان بأنه: سور القصيدة[6]، وإذا كان العنوان سورًا؛ فلا مناص للمتلقي من الاصطدام به وهو في طريقه إلى النص، وهذا يعني أن عليه أن يبحث في هذا السور الممتد عن مدخل، أو ثغرة توصله إلى الداخل، وقد يُضطر إلى المخاطرة بالقفز على هذا السور؛ وبهذا يغدو العنوان حاجزًا يمنع المتلقي من العبور؛ بدلًا من أن يكون بهوًا مفتوحًا ومغريًا بالدخول، ويبدو أن الباحثة كانت تستجيب بهذا التعبير للدلالة التي يوحي بها عنوان القصيدة موضع الدراسة الذي كان: دون

(1) انظر: **ما تبقى لكم العنوان والدلالات**: 72.

(2) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 107، **وظاهرة التعالق النصي**: 349، **ومن النص إلى العنوان**: 408.

(3) انظر: **التلقي والنص الشعري**: 147، 204، **والاستهلال وأثره في بناء النص**: 284.

(4) انظر: **النص الموازي للرواية**: 82، **والسيميوطيقا والعنونة**: 102، **والشعر والتلقي**: 173.

(5) انظر: **ظاهرة التعالق النصي**: 349، **والشعر والتلقي**: 112، **والتلقي والنص الشعري**: 36، 147، 204.

(6) انظر: **دراسات في الشعر السعودي**: 132.

اسم[1]، وينسجم هذا العنوان ـ في الظاهر ـ مع موقف بعض الشعراء الذين يرون أن العنوان حاجز يمنع القارئ من التلقي الحرّ للقصيدة، ويشتّت رؤيته لها، وهم بهذا الرأي يناهضون هذه الخاصية الإشهارية للعنوان، وسبقت الإشارة إلى هذا في التمهيد؛ في معرض الحديث عن منزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي[2].

غير أن معظم الشعراء المعاصرين لم يتخذوا هذا الموقف، بل أفادوا من خاصية الإشهار في العنوان، واستثمروها لجذب القرّاء إلى قصائدهم، ويمكن الحديث هنا عن **ثلاثة** من أساليب الدعاية الإعلانية التي استعملها الشعراء في عناوين قصائدهم؛ لتشويق المتلقي، ودفعه إلى قراءة النص، وتتفق هذه الأساليب جميعها في اعتماد طريقة: إغراء المتلقي بالمتابعة؛ لكشف الإجمال، أو الغموض الذي يعتري العنوان، **وهذه الأساليب الإعلانية هي**: القصّ، والاستفهام، والحذف.

فمن عناوين القصائد التي اعتمدت على أسلوب **القصّ**: مصرع النسر عند الأخطل الصغير[3]، و: الضفادع والنجوم عند إيليا أبو ماضي[4]، و: البئر المهجورة عند يوسف الخال[5]، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[6]، و: قصة الأميرة والفتى الذي يكلّم الماء عند أحمد حجازي[7].

ومن عناوين القصائد التي استعملت أسلوب **الاستفهام**: مَن ذلك الفارس؟ عند محمود حسن إسماعيل[8]، و: لمن؟ عند عمر أبو

---

(1) عنوان قصيدة لثريّا العريض تناولتها الباحثة بالدراسة في المصدر السابق، وانظر: ديوان العريّض: **امرأة دون اسم**: 61.
(2) راجع: 55 ـ 56 من هذا البحث.
(3) انظر: **ديوانه**: 158.
(4) انظر: **ديوانه**: 667.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 203.
(6) انظر: **ديوانه**: 253.
(7) انظر: **ديوانه**: 134.
(8) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 571.

ريشة[1]، و: ماذا يقول النهر؟ عند نازك الملائكة[2]، و: ضدّ مَن؟ عند أمل دنقل[3]، و: لماذا تحجبين الشمس؟ عند حسن الأمراني[4].

ومن عناوين القصائد التي اتخذت أسلوب **الحذف**: أمّا أنا... عند إيليا أبو ماضي[5]، و: كلانا عند غازي القصيبي[6]، و: ربما عند أحمد الصالح[7]، و: قبل أن... عند إبراهيم الوافي[8]، و: الزوايا التي عند عبد الله الوشمي[9]، و: الطفل الذي.. عند حسن الصميلي[10].

6 ـ تعتمد طبيعة العنوان وسماته الموضوعية والفنية على طبيعة العصر، وتتغير بتغير الزمن

أشرتُ في مستهل المبحث السابق إلى أثر الزمن واختلاف المراحل التاريخية في تطور العنوان، وتغيّر الطريقة التي يُصاغ بها، وإلى إدراك أدبائنا السابقين ـ ومنهم ابن عبد الغفور الكلاعي ـ لهذه الحقيقة[11]، كما نبّه عدد من الباحثين المعاصرين على هذا التغير الكبير الذي مسّ بنية العنوان في العصر الحديث، والتباين الواضح بينه وبين عناوين العصر القديم، «فما أسامي المؤلَّفات القديمة كأساميها عندنا»[12]؛ فلكل عصر،

---

(1) انظر: **ديوانه**: 628.

(2) انظر: **ديوانها** 2/ 304.

(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 395.

(4) انظر: **أشجان النيل الأزرق**: 23.

(5) انظر: **ديوانه**: 457.

(6) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 63.

(7) انظر: **عندما يسقط العراف**: 114.

(8) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 88.

(9) انظر: **شفاه الفتنة**: 73.

(10) انظر: **بعض معاني السماء**: 79.

(11) راجع: 173 من هذا البحث.

(12) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 36.

بل لكل مرحلة تاريخية «سمات عنونة خاصة؛ هي نتاج ثقافة المرحلة، ومنتجها المعرفي»[1].

ولعل من أبرز الظواهر الأسلوبية التي كانت شائعة في عناوين المؤلَّفات القديمة: ظاهرة السجع؛ كما هو ملحوظ في عنوان كتاب: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للثعالبي، وكتاب: منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وكتاب: طراز الحلّة وشفاء الغُلّة لأبي جعفر الرعيني، وقد اختفت هذه الظاهرة الأسلوبية في جلّ العناوين المعاصرة؛ إذْ «تخلّص العنوان من قيود السجع التي سيطرت على العنوان العربي فترة من الزمن»[2]، ولتغير الذوق الأدبي المعاصر أثر حاسم في انحسار هذه الظاهرة، وإلى هذا يشير أحمد علبي حين يقول: «قديمًا كانوا يسجّعون في عناوين كتبهم، وهذا لم يعد مستساغًا»[3]، ويرى كل من محمد عويس، وخالد حسين أن اطلاعنا المباشر، أو عبر الترجمة على أساليب العنونة المتنوعة في الآداب العالمية هو الذي أدى إلى تغير ذوقنا الأدبي في هذا الجانب[4].

على أن هذا التطور في طبيعة العنوان لم يقتصر على أدبنا العربي وحده، فكل الآداب العالمية شهدت مثل هذا التطور في أساليب العنونة، وهو ما يؤكده ليو هوك، وهو من أبرز منظِّري العنونة في العصر الحديث؛ إذْ يرى أن «العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين التي استُعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعًا صناعيًا»[5]؛ بمعنى أن العنونة أصبحت فنًا مستقلًا له صانعوه وخبراؤه الذين يستندون في صنعه إلى معايير فنية ونفسية واجتماعية دقيقة ومفصّلة.

(1) **العين والعتبة**: 46، وانظر: **توظيف العناوين في تأليف المصنفات؛ ضمن**: ندوة الأدب القديم أية قراءة: 132.
(2) **العنوان في الأدب العربي**: 220، وانظر: **اللغة والإبداع الأدبي**: 49.
(3) **المنهجية في البحث الأدبي**: 195.
(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 219 ـ 220، وفي **نظرية العنوان**: 153.
(5) **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 66، وانظر: **اللغة والإبداع الأدبي**: 49.

ويرتبط بأثر الزمن في تطور العنوان: أثر المدارس والاتجاهات الفنية المتعاقبة في تباين سماته الموضوعية والفنية؛ «حتى جاز أن يُقال: هذا عنوان رومنسي، وذاك رمزي، والآخر يشي بالواقعية، والرابع إلى السريالية ينتسب، فللعنوان الرومنسي خصائص تُناهض بالضرورة تلك التي تحملها النصوص الكلاسيكية، وللواقعية عناوينها التي تدل عليها، وعلى مناهضتها الرومنسية، أمّا السرياليون؛ فقد أعلنوا أنهم سرياليون حتى النخاع؛ أقصد حتى العنوان»[1]، وقد رصد المبحث السابق بالتفصيل التباين الكبير في السمات الموضوعية والفنية لعنوان القصيدة بين المدارس الشعرية المتعاقبة في الأدب العربي الحديث.

هذه هي أبرز الخصائص الأصيلة لعنوان القصيدة، ويبقى **التساؤل المشروع** في نهاية الحديث عنها: لماذا كانت هذه الخصائص شاملة للعنوان بعامة، ولم تقتصر على خصائص عنوان القصيدة بخاصة؟ ويمكن الرد على هذا السؤال بجوابين: مجمل، ومفصّل؛ أمّا **الجواب المجمل** فهو: أن هذه الخصائص تمتاز ـ على الرغم من شموليتها ـ بأنها أقرب الخصائص إلى تمثيل طبيعة عنوان القصيدة، وبنيته اللغوية العميقة؛ ولهذا فهي أكثر خصائصه اطّرادًا ورسوخًا وثباتًا، ومن هنا قلتُ في مستهل المبحث: إن عنوان القصيدة يدخل فيها دخولًا أوليًا.

وأمّا **الجواب المفصّل** فهو: أن التأسيس النظري المبدئي القائم على وجود فروق واضحة بين العنوان الشعري والعنوان النثري لا يلبث أن يصطدم بواقع الحال في المدوّنات الشعرية والسردية المعاصرة، ففيها تضاءلت إلى حد كبير هذه الفروق المفترضة؛ بسبب الاقتراض الفني المتبادل بين الأجناس الأدبية، فالعنوان الشعري المعاصر اقترب إلى حد كبير من عناوين الفنون النثرية، وسبق أن أشرتُ إلى بروز هذه الظاهرة في المبحث السابق[2]، كما أن الأعمال النثرية الحديثة اتجهت إلى الصياغة الشعرية الإيحائية لعناوينها: انزياحًا، وتصويرًا، وهكذا أصبح المتلقي يجد

---

(1) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 37، وانظر: **في نظرية العنوان**: 6.

(2) راجع: 269 ـ 275 من هذا البحث.

صعوبة بالغة في معرفة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة حين يكتفي بقراءة عناوينها المجرّدة؛ ما لم يكن قد اطلع عليها مسبّقًا، ومن أوضح الشواهد على ذلك العناوين الآتية: البحار والدرويش[(1)]، و: المصابيح الزرق[(2)]، و: حكاية المدينة الفضية[(3)]، و: الحوار الأخير في باريس[(4)]، و: الينابيع تهمي مطرًا[(5)]، و: انكسارات في القلب الأخضر[(6)]، و: بائعة الريحان[(7)]، و: جمرات تأكل العتمة[(8)].

وقد آن أن ينتقل المبحث إلى محوره الآخر، وهو: **محور السّمات الإضافية** التي ينبغي توافرها في العنوان، والمقصود بها: مجمل **الضوابط** التي يحسن الالتزام بها عند صياغة عنوان القصيدة، وقد رتّبتها من الأعمّ إلى الأخص، وهي كالآتي:

1 ـ تحقيق السلامة اللغوية في صياغة العنوان

إذا كان هذا الضابط اللغوي أمرًا مطلوبًا في كل ما يُكتب باللغة العربية؛ فإن الالتزام به عند صياغة عنوان القصيدة أولى بالرعاية؛ بسبب موقع العنوان اللافت والجاذب للاهتمام، فالخطأ اللغوي فيه أوضح للعيان، وأشد أثرًا في تنفير القارئ، ولعل هذا ما يدفع المسؤولين عن تحرير الصحف إلى الاهتمام بالعناوين؛ بقدر أكبر من الاهتمام بتفاصيل الأخبار، ومن هنا يحذّرون من وقوع الأخطاء اللغوية والأسلوبية فيها؛ لأن الخطأ فيها مرصود دائمًا، كما أنه لا يُنسى، ولا يُغتفر[(9)].

---

(1) عنوان قصيدة لخليل حاوي؛ انظر: **ديوانه**: 39.

(2) عنوان رواية لحنا مينة.

(3) عنوان قصيدة لأمل دنقل؛ انظر: **الأعمال الكاملة له**: 243.

(4) عنوان قصيدة لمحمود درويش؛ انظر: **ديوانه** 2/ 119.

(5) عنوان قصة قصيرة لإبراهيم الحميدان؛ انظر: **مجلد الأعمال القصصية الكاملة له**: 423.

(6) عنوان قصة قصيرة لعبد العزيز مشري؛ انظر: **الآثار الكاملة له** 1/ 55.

(7) عنوان قصيدة لعبد الرحمن العشماوي؛ انظر: **بائعة الريحان**: 27.

(8) عنوان مجموعة قصصية لمنى المديهش.

(9) انظر: **عنوانات الصحف**: 119 ـ 121.

ومن خلال الرصد يُلحظ تنامي التساهل اللغوي في صياغة عنوان القصيدة الحديثة، ولهذا التساهل والتفريط **أنماط متعددة**، وأهمها: الأخطاء اللغوية والنحوية، وضعف الأسلوب، واستعمال التعبيرات العامية، والتوسع في استعمال المصطلحات والألفاظ الأجنبية.

فمن **الأخطاء اللغوية والنحوية** في صياغة عنوان القصيدة: تذكرة سفر ملغية عند الحميدين[1]، والصواب: مُلغاة، و: ثلاث مواقف بين يديها عند أحمد الصالح[2]، والصواب: ثلاثة، و: يحيك خيبته مناديلًا عند علي الحازمي[3]، والصواب: مناديل؛ لأنه ممنوع من الصرف، و: ما عدا امرأةٍ عند مسفر الغامدي[4]، والصواب: امرأةً، وكان الشاعر في غنى عن هذا الخطأ؛ لو اكتفى بكتابة الكلمة دون علامة الإعراب.

ومن شواهد **ضعف الأسلوب** في صياغة العنوان المعاصر: أنا لا أنا عند محمد بنّيس[5]، و: إنسان بلا إنسان عند فاروق جويدة[6]، و: عن عزلتي أوصى بي القتال عند عبد الله الزيد[7]، و: لا أحبك أن تجرِّب رقصتي عند فيصل أكرم[8]، وركاكة الأسلوب في الشاهد الأخير ناتجة ـ فيما يبدو ـ من التأثر بالصياغة اللغوية للغات الأجنبية.

أمّا **استعمال التعبيرات العامية**؛ فهو أكثر هذه الأنماط شيوعًا في صياغة عنوان القصيدة الحديثة، وبعض هذه التعبيرات العامية صحيحة لغويًا؛ ولكن ضعفها يأتي من شيوعها الوظيفي في اللغة الدارجة، ومن طريقة نطقها المخالفة للنطق الفصيح، ومن شواهد هذا النمط في العناوين:

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 75.
(2) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 40.
(3) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 21.
(4) انظر: **حينًا من الضوء**: 69.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 207.
(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 293.
(7) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 18.
(8) انظر: **كبار**: 65.

أنا مالي عند صالح جودت[1]، و: يا ستّ الدنيا يا بيروت عند نزار قباني[2]، و: يا هواي عليك يا محمد عند أحمد حجازي[3]، و: هلا وعيوني عند لميعة عمارة[4]، و: يا صلاة النبي، و: هيلا، هيلا، و: يا ليلي يا عيني عند محمد العلي[5]، و: ألا يا هلا يا هلا بحبيبي، و: قصيدي زِعلاني عند عز الدين المناصرة[6]، و: بنت البلد عند عصام الغزالي[7]، و: نغمات على الطمبرة، و: جوقة الزار عند الحميدين[8]، و: مذْري عند أحمد الصالح[9]، و: قازه عند محمد حبيبي[10]، و: عمَّكْ.. يا ولد، و: على «المندي» أبو زيدٍ ينامُ، و: الحاج.. مِتْسلِّي عند فاطمة القرني[11]، و: خذ راحتك، و: مسّاك بالخير عند أحمد عطيف[12].

وكثيرًا ما يقترن استعمال التعبيرات العامية في العنوان بالقصائد العابثة الهزْلية، وقد أفرد حسن السبع ديوانًا كاملًا لقصائده الهزْلية، وحشاه بالتعبيرات العامية في متون القصائد وعناوينها، ومن هذه العناوين: مكشّر، و: كشخة خادعة، و: تطنيش، و: كبسة الأحلام[13].

وتمادى بعض الشعراء في محاكاة التعبيرات العامية، فنقلوا إلى عناوين قصائدهم بعض الأساليب الكتابية الشائعة في بعض مواقع الشبكة

(1) انظر: **ليالي الهرم**: 49.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 309.
(3) انظر: **ديوانه**: 511.
(4) انظر: **أنا بدويٌّ دمي**: 77.
(5) انظر: **لا ماء في الماء**: 37، 38، 156.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 513، 2/ 498.
(7) انظر: **هوى الخمسين**: 17.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 57، 131.
(9) انظر: **قصائد في زمن السفر**: 67.
(10) انظر: **أُطفئ فانوس قلبي**: 27.
(11) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 15، ومطر: 15، واحتفال: 31.
(12) انظر: **زجاج**: 41، 49.
(13) انظر: **ركلات ترجيح**: 12، 25، 29، 61.

العالمية (الإنترنت)، ومنها: تكرير كتابة حروف المد في الكلمة؛ للدلالة على زيادة مدّ الصوت بها، ومن شواهد ذلك: الأسامي كلالالام عند أشجان هندي[1]، و: الهاااامسة عند أحمد التيهاني[2]، وجمع أحمد عطيف بين هذه الطريقة، واستعمال الكلمات العامية في عنوانيه: آآآه يا به، و: ألوووووه[3]، وكذلك صنعت هناء الحمراني في عنوانها: ألووووووو![4].

ومن شواهد **التوسع في استعمال المصطلحات والألفاظ الأجنبية** في العناوين: سيراناده، و: ساديزم عند صالح جودت[5]، و: سوناتا عند صلاح عبد الصبور، ومحمد العطوي[6]، و: فانتازيا عند سميح القاسم[7]، و: الكرافتة عند غازي القصيبي[8]، و: كاشيرة عند محمد العلي[9]، و: شُرفة على الميتافيزيقا، و: بُروجْرام عند عبد المنعم رمضان[10]، و: مانفيستو عند حسن عبد الوارث[11]، و: مدام عند فاطمة القرني[12].

تُظهر الشواهد السابقة تساهل بعض الشعراء في تحقيق هذا الضابط الأولي المطلوب توافره في عنوان القصيدة، ولهذا التساهل أثره المباشر في كيفية تلقي القارئ للقصيدة: عزوفًا عنها، أو استهانةً بها؛ بسبب الموقع الخاص للعنوان، وتأثيره الحاسم في عملية التلقي.

---

(1) انظر: **ريق الغيمات**: 37.
(2) انظر: **فاعلاتن**: 21.
(3) انظر: **زجاج**: 9، 21.
(4) انظر: **انتحار الحكايا**: 56.
(5) انظر: **ليالي الهرم**: 57، وألحان مصرية: 61.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لصلاح عبد الصبور**: 131، **وعلى حافة الصمت**: 55.
(7) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 123.
(8) انظر: **يا فدى ناظريك**: 55.
(9) انظر: **لا ماء في الماء**: 93.
(10) انظر: **غريب على العائلة**: 49، 117.
(11) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 60.
(12) انظر: **احتفال**: 33.

2 ـ الوضوح النسبي في دلالة العنوان

لكي يكون العنوان دالًا ومفهومًا؛ لا بد أن يكون واضحًا، ووضوح الدلالة في العنوان يعني أمرين: أن العنوان مفهوم في معناه التركيبي الخاص، وأنه مفهوم أيضًا في دلالته على النص، ولا يُقصد بالوضوح هنا: الدلالة المباشرة على المعنى، بل يكفي أن تتضح دلالة العنوان؛ ولو بعد قدر من المراجعة والتأمل؛ أي أنه لا إشكال في أن يكون هذا الوضوح مرحليًا، ومؤجّلًا، وغير مكتمل عند التلقي الأولي للعنوان[1]، فهذا التأجيل للدلالة، أو الغموض الموقّت فيها هو طبيعة الصياغة الفنية الأدبية، والغموض بهذا المعنى ملمح لازم للشعر؛ كما يرى ياكبسون[2]، ومن خلال هذا التأجيل المقصود للمعنى يصبح العنوان مكوّنًا مهمًا من مكوّنات النص، «وعنوان القصيدة الجيد هو الذي يكون جزءًا من تجربة القصيدة نفسها، وليس بطاقة لها»[3]؛ أي أنه ليس مجرد إشارة إلى محتوى النص، بل علامة مندمجة في نظامه[4].

غير أن كثيرًا من الشعراء المحدثين لم يلتزموا بهذا الغموض البنّاء في العنوان، بل تجاوزوه إلى حدود الإبهام والدلالة المستغلقة، والمحيِّرة للمتلقي، وفي كثير من الأحيان لم يكن غموض الدلالة في هذه العناوين المبهمة «نتيجةً لتجربة حقيقية، وإنما هو مجاراة للعصرية، ولفت الأنظار»[5].

ومن الواضح أن الإبهام في دلالة العنوان يقع حين يكون العنوان نفسه غير مفهوم، أو حين تكون صلته بالدلالة الكلية للنص واهية، أو غير واضحة، ومن أبرز الأسباب المؤدية إلى الإبهام في دلالة العنوان نفسه:

---

(1) انظر: **النص الموازي للرواية**: 96.
(2) انظر: **قضايا الشعرية**: 51.
(3) **الشاعر والشكل**: 393، وانظر: **أصوات النص الشعري**: 114.
(4) انظر: **النص الموازي للرواية**: 89، **ولسانيات الاختلاف**: 280 (حاشية: 3).
(5) **في شعرية الشعر السعودي**: 296، وانظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 47، 63.

اعتماده على الرموز غير المفهومة، ومن شواهد هذا في عنوان القصيدة: 2س = 2ج ص عند محمد العيد الخطراوي[1]، و: سمنْدلية الدم/ تهجٌ أبيغرافي لجدارية الصافية عند حسين العروي[2]، ومن أسباب الإبهام أيضًا في دلالة العنوان: **الاختصار المخلّ في صياغته**، ومن شواهد هذا في العناوين: أ، ب عند معين بسيسو[3]، و: لا... عنده، وعند لميعة عمارة[4]، و: يقول الذي..، و: علاماتٌ.. أنّ ما كان عند فيصل أكرم[5]، و: لِ ـ ... عند مسفر الغامدي[6]، و: بلى.. إنه عند فاطمة القرني[7].

أمّا الإبهام في صلة العنوان بالقصيدة؛ فمن شواهده في عناوين القصائد المعاصرة: تكوين 34 عند سعدي يوسف[8]، و: الصمت والجناح عند صلاح عبد الصبور[9]، و: أجيء من ضائقة الركون.. أقول للتداخلات عند عبد الله الزيد[10]، و: محاكمة المكسور تمامًا عند فيصل أكرم[11].

3 ـ أن يتسم العنوان باللغة الشعرية الموحية

ووضع هذا الضابط بعد الضابط السابق مقصود؛ إذْ لا يُراد من دلالة العنوان على النص التي أكّد أهميتها الضابط السابق أن يكون هناك اتساق تام وحرفي في الدلالة بين العنوان والنص، بل المراد: انسجام الدلالة بينهما، واشتمال العنوان على مفاتيح دلالية توحي بمعنى النص، وهو

(1) انظر: **تفاصيل في خارطة الطقس**: 145.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 256.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 396.
(4) انظر: المصدر السابق: 422، **وأغاني عشتار**: 91.
(5) انظر: **الصوت.. الشارع**: 88، 114.
(6) انظر: **حينًا من الضوء**: 43.
(7) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 42.
(8) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 134.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 251.
(10) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 235.
(11) انظر: **الصوت.. الشارع**: 26.

الإيحاء الذي يتكشف بالتدريج من خلال القراءة المتمهِّلة، والمعتمدة على آليات التحليل والتأويل[1].

ومن هنا فإن الوضوح المطلوب في عنوان القصيدة لا يعني أن تكون دلالته مباشرة وقريبة المأخذ، فالعنوان الشعري ليس واصفًا للمعنى، بل موحيًا به؛ ولهذا يحذِّر جدسون جيروم الشاعر الناشئ من أسلوب العنونة المنطقية الصريحة في الشعر؛ قائلًا له: «إياك والعناوين التي تتسم بالطابع التجريدي؛ مثل: الشجاعة، أو الحب، أو الخيانة؛ نظرًا لأن العناوين التي من هذا القبيل تبدو مثل عناوين المقالات، وإن الكثيرين لا يريدون قراءة المقالات»[2]، وهذا يعني أن عنوان القصيدة ينبغي أن يلمِّح إلى المعنى؛ لا أن يُعيِّنه، وينصّ عليه[3].

ولعل **أبرز أساليب العنونة الصريحة**، والبعيدة عن الأسلوب الإيحائي المفضَّل في العنوان الشعري: عناوين التلخيص والتوجيه التي توجز بأسلوب مباشر فحوى القصيدة، والعناوين المرسلة، وعناوين المناسبات، فمن شواهد **عناوين التلخيص والتوجيه**: اذكريني عند بدر السياب[4]، و: من أجل أن تعيش جمهورية العراق عند سعدي يوسف[5]، و: ارفعوا الأيديَ عن أرض القناة عند معين بسيسو[6]، و: عبرة ودرس عند وليد الأعظمي[7]، و: مشهد واعتبار عند عبد الله الزيد[8]، و: أصحيحٌ مات الشعر؟ عند ياسر آل غريب[9].

---

(1) انظر: **سيمياء العنوان**: 66.
(2) **الشاعر والشكل**: 393.
(3) انظر: **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**: 109، **وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 44 ـ 45.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 101.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 468.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 77.
(7) انظر: **الزوابع**: 142.
(8) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 126.
(9) انظر: **أتنفّس الألوان**: 88.

ومن شواهد **العناوين المرسلة**: إلى الشعب عند أبي القاسم الشابي[1]، و: إلى أبناء الشرق عند علي محمود طه[2]، و: إلى ابنتي ضوحية عند إبراهيم ناجي[3]، و: إلى شاعرة عند طاهر زمخشري[4]، و: رسالة إلى صديق عند فدوى طوقان[5]، و: رسالة إلى طفل عراقي عند غازي القصيبي[6].

ومن شواهد **عناوين المناسبات**: مهرجان الزفاف عند علي محمود طه[7]، و: رثاء شوقي عند إبراهيم ناجي[8]، و: في تكريم العقاد عند كامل الشناوي[9]، و: في ذكرى الشابي عند صالح جودت[10]، و: رثاء جدتي عند بدر السياب[11]، و: تحية المؤتمر عند وليد الأعظمي[12].

ومن المهم التذكير بأن الاعتراض هنا ليس على مضامين القصائد التي تشير إليها العناوين السابقة، بل على الأسلوب الصريح لهذه العناوين في التعبير عن هذه المضامين، وهو الأسلوب الذي أفقد القارئ عنصر الجذب والتشويق إليها.

وإذا كانت العناوين السابقة قد أخلّت بهذا الضابط حين ابتعدت عن اللغة الشعرية الموحية في صياغتها؛ فهناك في المقابل عناوين تميّزت بالصياغة اللغوية الموحية، ولعل أبرز وسائل الإيحاء التي لجأت إليها هذه العناوين: **الصورة**؛ بنوعيها: الاستعاري، والإيحائي، فمن شواهد

(1) انظر: **أغاني الحياة**: 175.
(2) انظر: **ديوانه**: 377.
(3) انظر: **ديوانه**: 300.
(4) انظر: **مجموعة الخضراء**: 40.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 530.
(6) انظر: **مرثية فارس سابق**: 41.
(7) انظر: **ديوانه**: 156.
(8) انظر: **ديوانه**: 63.
(9) انظر: **لا تكذبي**: 128.
(10) انظر: **ألحان مصرية**: 129.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 95.
(12) انظر: **الزوابع**: 73.

العناوين الإيحائية المعتمدة على **الصورة الاستعارية**: صفحة من كتاب الدموع عند أبي القاسم الشابي[1]، و: الملاح التائه عند علي محمود طه[2]، و: أطياف من رماد الغربة عند حسن القرشي[3]، و: الصمت الحالم عند بلند الحيدري[4]، و: حديقة الغروب عند غازي القصيبي[5]، و: الجمر واحتمالات الريح عند عبد الله الرشيد[6].

أمّا العناوين المعتمدة على **الصورة الإيحائية**؛ فهي الأشيع في عناوين القصائد الحديثة، ومن شواهدها: رسائل محترقة عند إبراهيم ناجي[7]، و: الخيط المشدود في شجرة السرو عند نازك الملائكة[8]، و: شبّاك وفيقة عند بدر السياب[9]، و: مطر ناعم في خريف بعيد عند محمود درويش[10]، و: عكّاز في الريح عند علي العلاق[11]، و: الخيول على مشارف المدينة عند إبراهيم نصر الله[12]، و: الزهور على حافة المائدة عند علي الدميني[13].

4 ـ أن يكون العنوان مشوِّقًا وجاذبًا للقارئ

لهذا الضابط ارتباط واضح بالخاصية الخامسة من خصائص العنوان، وهي: خاصية الإشهار فيه؛ إذْ ينبغي أن يستثمر العنوان موقعه البصري المميز؛ لجذب أنظار القارئ، وإثارة فضوله، ولتحقيق الإثارة في العنوان

(1) انظر: **أغاني الحياة**: 106.
(2) انظر: **ديوانه**: 19.
(3) انظر: **ديوانه** 3/ 52.
(4) انظر: **ديوانه**: 103.
(5) انظر: **حديقة الغروب**: 13.
(6) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 38.
(7) انظر: **ديوانه**: 149.
(8) انظر: **ديوانها** 2/ 187.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 205.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 254.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 63.
(12) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 51.
(13) انظر: **رياح المواقع**: 35.

لا بد أن يغري المتلقي بموضوعه، وهنا لا بد أن يجمع بين أمرين متضادين، وهما: الكشف، والإخفاء، فهو يكشف عن جانب مما يُعنونه؛ ليجذب القارئ المهتم إليه؛ لكنه في الوقت نفسه يُخفي جانبًا آخر منه؛ مع وعد ضمني بانكشافه بعد قراءة النص؛ أي أن معنى النص حاضر دائمًا في العنوان؛ لكنه دائمًا أيضًا غير مكتمل؛ وبتحقيق هذا التوازن الدقيق بين الكشف والإخفاء ينجذب القارئ إلى النص؛ مندفعًا نحوه، وطالبًا الزيادة منه، ولعله من أجل هذا علل شعيب حليفي سر الإثارة في العنوان؛ بأنه: غير مكتمل؛ مما يدفع القارئ إلى طلب الزيادة[1].

وأساليب الجذب والتشويق في العنوان كثيرة، ومن أهمها: القصّ، والاستفهام، والحذف، وتتفق هذه الأساليب في سمة الجمع بين الكشف والإخفاء في العنوان، وسبقت الإشارة إلى هذه الأساليب في الخاصية الخامسة من خصائص العنوان على أنها من أبرز الأساليب الإعلانية فيه، وسأُورد هنا شواهد أخرى لها تُظهر ما تتميز به من جذب وتشويق للقارئ، فمن شواهد **أسلوب القصّ** في عناوين القصائد: فتاة الجبل الأسود عند خليل مطران[2]، و: بائعة الورود عند إيليا أبو ماضي[3]، و: النائمة في الشارع عند نازك الملائكة[4]، و: عرس في القرية عند بدر السياب[5]، و: الأميرة والغجري عند البياتي[6]، و: جندي يحلم بالزنابق البيضاء عند محمود درويش[7]، و: حكاية مهر الرياح عند غازي القصيبي[8]، و: المدينة وفارس الماء عند حميد سعيد[9]، و: حكاية الزورق العتيق عند عبد الله الرشيد[10].

(1) انظر: **النص الموازي للرواية**: 96.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 179.
(3) انظر: **ديوانه**: 443.
(4) انظر: **ديوانها** 2/ 269.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 25.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 293.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 189.
(8) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 79.
(9) انظر: **لغة الأبراج الطينية**: 67.
(10) انظر: **خاتمة البروق**: 167.

ومن شواهد الجذب والتشويق في **أسلوب الاستفهام**: هل كان حبًا؟ عند بدر السياب[1]، و: هل كان صدفة؟ عند فدوى طوقان[2]، و: من أين؟ عند البردوني[3]، و: فيمَ العناء؟ عند القصيبي[4]، و: من أجل مَن؟ عند أحمد الصالح[5].

ومن الشواهد الدالة على الجذب والتشويق في العنوان؛ بسبب **أسلوب الحذف** فيه: لمّا... عند إيليا أبو ماضي[6]، و: إلّا معي عند نزار قباني[7]، و: أنتِ التي... عند حميد سعيد[8]، و: إلّا الرياض عند عبد الله الزيد[9]، و: كي تُنصفه عند فاطمة القرني[10].

5 ـ الجِدّة والابتكار في العنوان

الصياغة الجديدة والمبتكرة للعنوان هي التي توصله إلى أعلى درجات الجذب والتشويق، فكأن هذه السمة هي أفضل وسيلة لتحقيق السمة السابقة؛ بسبب ما جُبِلت عليه النفوس من انجذاب إلى الأمور الجديدة، وتشوق للأشياء المستغربة، وكما قال حازم القرطاجني: «للنفوس تحرّك شديد للمحاكيات المستغربة؛ لأن النفس إذا خُيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودًا من أمر معجِب في مثله؛ وجدتْ من استغراب ما خُيِّل لها ـ ممّا لم تعهده في الشيء ـ ما يجده المستطرِف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل»[11].

ومع أهمية هذه السمة بين السمات الإضافية للعنوان؛ فإن طابعها

---

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 345.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 148.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 55.
(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 614.
(5) انظر: **انتفضي أيتها المليحة**: 93.
(6) انظر: **ديوانه**: 509.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 535.
(8) انظر: **فوضى في غير أوانها**: 49.
(9) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 13.
(10) انظر: **مطر**: 60.
(11) **منهاج البلغاء**: 96.

المؤقّت والمتبدِّل يجعلها صعبة المنال، فكل معنى مبتكر، أو أسلوب مخترع، أو صورة جديدة تستحيل كلها مع الوقت، وتكرار الاستعمال إلى أمور مألوفة، وتزول عنها ميزة الابتكار والجِدّة، وقد رصدتُ في المبحث السابق عددًا كبيرًا من سمات عنوان القصيدة؛ بحسب مراحل تطوره الثلاث، ومعظم هذه السمات الموضوعية والأسلوبية كانت لافتة وبديعة إبّان ظهورها لأول مرة؛ ولكنّ تكرارها، وتوارد الشعراء على استعمالها أفقدها سمة الجِدّة والابتكار.

بيدَ أن الظواهر المكررة تتفاضل فيما بينها من هذه الناحية، فكلما كثر استعمال عبارة ما، أو أسلوب معين، أو صورة خيالية؛ كانت أبعد بقدر أكبر عن الإبداع والابتكار، وأضعف أثرًا في المتلقي؛ بسبب زوال الدهشة والتعجب منها، فتصبح أمرًا معروفًا ومشهورًا، و«المشهور كالمفروغ منه، ولا طَراءة له»[1]؛ كما يؤكِّد حازم أيضًا.

وبناءً على هذا فإن الحِكَم المحفوظة، والصوَر المكررة، والعبارات المتداولة التي فقدتْ تأثيرها؛ لكثرة تكرارها هي أبعد ما تكون عن الجِدّة والابتكار، وأولى بأن تُستبعد من عنوان القصيدة؛ إلّا إذا استطاع الشاعر توظيفها توظيفًا جديدًا ومبتكرًا يُفاجِئ به المتلقي، وهناك شواهد متعددة على العناوين البعيدة عن الجِدّة والابتكار؛ بسبب اشتمالها على أحد هذه الأنماط، فمن شواهد عناوين **الحِكَم المحفوظة**: الفراغ مفسدة عند مصطفى الرافعي[2]، و: العادات قاهرات عند معروف الرصافي[3]، و: أعطِ القوس باريها عند عبد الرحمن العشماوي[4].

ومن عناوين القصائد المشتملة على **الصوَر المكررة**: في ليلة نابغية عند معروف الرصافي[5]، و: كأس النصر، و: زورق الأحلام عند طاهر

---

(1) **منهاج البلغاء**: 86، والطراءة: مصدر للفعلين: طرو، وطري؛ أي: رقّ ولان؛ انظر: مادة (ط ر و) في **القاموس المحيط**: 1685.

(2) انظر: **ديوان النظرات**: 62.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 110.

(4) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 123.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 405.

زمخشري[1]، و: من وحي الغروب عند حسن القرشي[2]، و: النقش على الماء عند عصام الغزالي[3]، و: وعادت سفينة الأحلام عند فاروق جويدة[4]، و: في ظلال الأمل، و: في رمضاء الهجير عند محمد الخطراوي[5]، و: عنق الزجاجة عند حسن الصلهبي[6].

ومن **العبارات المتداولة** الواردة في عناوين القصائد: ظمأ النفس إلى المعرفة عند المازني[7]، و: فقيد الوطنية، و: الشباب أبو المعجزات عند إيليا أبو ماضي[8]، و: أنتِ الخصم والحكَم عند طاهر زمخشري[9]، و: النقاط على الحروف عند نزار قباني[10]، و: عود على بدء عند حسن فتح الباب[11]، و: بيدها لا بيد عمرو، و: أمّا بعد عند أحمد سويلم[12]، و: النهاية المريرة، و: خلا لك الجو عند عبد الرحمن العشماوي[13].

أمّا كيف يكون العنوان مبتكرًا؛ فأول ذلك «أن يكون نوعيًا؛ غير متشابه مع عنوان آخر»[14]، ويستلزم هذا ألّا يكتفي المبدع بالمعاني القريبة، والتعبيرات الشائعة عند صياغة العنوان، وأن يسعى إلى أن يكون عنوانه جديدًا ومتفردًا، وهناك **وسائل متنوعة؛ لتحقيق هذا التفرد،**

(1) انظر: **ألحان مغترب**: 102، **ومجموعة الخضراء**: 255.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 540.
(3) انظر: **هوى الخمسين**: 98.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 80.
(5) انظر: **حروف من دفتر الأشواق**: 94، 167.
(6) انظر: **خائنة الشبه**: 21.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 149.
(8) انظر: **ديوانه**: 220، 228.
(9) انظر: **مجموعة الخضراء**: 688.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 542.
(11) انظر: **سلة من محار**: 41.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 331، 497.
(13) انظر: **صراع مع النفس**: 44، **وشموخ في زمن الانكسار**: 199.
(14) **النص الموازي للرواية**: 96.

وإضفاء الجدة والابتكار على العناوين، ومن هذه الوسائل: الصوَر المبتكرة، ومنها: تراسل الحواس، والمفارقة.

فمن **الصوَر المبتكرة** التي أبدعها الشعراء في عناوين قصائدهم: دموع الشتاء عند أحمد زكي أبو شادي[1]، و: الضباب الأخضر، و: الأذان الذبيح عند محمود حسن إسماعيل[2]، و: حقائب البكاء عند نزار قباني[3]، و: لحن جائع عند حسن القرشي[4]، و: الجرح المرائي عند بلند الحيدري[5]، و: الرعد الجريح عند خليل حاوي[6]، و: آتيةٌ على صهوة الغيم عند محمد بنعمارة[7]، و: عناقيد الضياء، و: عندما تلفّعتُ بالصمت عند عبد الرحمن العشماوي[8]، و: مشاتل الريح عند فيصل أكرم[9]، و: نوافذها ورمال القلوب عند سُرى علوش[10].

ومن العناوين المبتكرة؛ بسبب اعتمادها على أسلوب تراسل الحواس في التصوير: الطِّيب المضيء عند خليل مطران[11]، و: النغم الأزرق عند حسن القرشي[12]، و: عبير السكوت عند عزت الطيري[13]، و: لضجيجٍ أبيض عند عبد الله الرشيد[14].

---

(1) انظر: **الشعلة**: 25.

(2) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1109، 3/ 1559.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 471.

(4) انظر: **ديوانه** 3/ 95.

(5) انظر: **ديوانه**: 295.

(6) انظر: **ديوانه**: 417.

(7) انظر: **السنبلة**: 69.

(8) انظر: **عناقيد الضياء**: 5، 69.

(9) انظر: **الصوت.. الشارع**: 132.

(10) انظر: **نوافذها ورمال القلوب**: 71.

(11) انظر: **ديوانه** 3/ 330.

(12) انظر: **ديوانه** 2/ 304.

(13) انظر: **عبير الكمنجات**: 67.

(14) انظر: **نسيان يستيقظ**: 122.

أمّا العناوين المبتكرة؛ لاعتمادها على إثارة **المفارقة** والاستغراب في نفس المتلقي؛ فمن شواهدها: النهر الظامئ عند علي محمود طه[1]، و: اللؤلؤ الأسود عند نزار قباني[2]، و: بحيرة العطش عند حسن القرشي[3]، و: النهر الأسود عند بلند الحيدري[4]، و: إصغاء الأصمّ عند سعدي يوسف[5]، و: في وضح الليل عند عبد الكريم الطبال[6]، و: نبلّل أقدامنا... بالحديث عند علي الحازمي[7]، و: حفلة للدموع عند عبد الله الوشمي[8].

وقد توسّع الشعراء المعاصرون في استعمال الوسائل السابقة وغيرها من وسائل الإثارة في صياغة العنوان؛ بغية التميز والتجديد والابتكار، وبالغ بعضهم في ذلك؛ حتى أصبحت عناوينهم ـ كما يقول شفيع السيد ـ «تتسم بالغرابة، والبعد عمّا ألفته الذاكرة العربية، وتُفاجئ القارئ بما لا يكاد يخطر له على بال»[9].

ومن شواهد المبالغة في ابتكار التعبيرات الجديدة، والصور المبتكرة في عنوان القصيدة: ها.. ها.. هوه عند بدر السياب[10]، و: تك.. تك.. تك عند معين بسيسو[11]، و: آ... وي... ها عند عز الدين المناصرة[12]، و: 2س = 2ج ص عند محمد العيد الخطراوي[13]،

(1) انظر: **ديوانه**: 182.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 559.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 451.
(4) انظر: **ديوانه**: 135.
(5) انظر: **مختاراتي**: 237.
(6) انظر: **القبض على الماء**: 71.
(7) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 83.
(8) انظر: **قاب حرفين**: 75.
(9) **قراءة الشعر وبناء الدلالة**: 96، وانظر أيضًا: **كلّ الطرق تؤدي الشعر**: 258.
(10) انظر: **ديوانه** 2/ 375.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 450.
(12) انظر: المصدر السابق 2/ 25.
(13) انظر: **تفاصيل في خارطة الطقس**: 145.

و: غريبٌ كأني أنا، و: مساءٌ لا يموء عند إبراهيم الوافي[1]، و: فليضع عنوانًا يناسبه، و: يا من أظنُّك أنت عند فيصل أكرم[2]، و: زواج القلم والورقة عند ياسر آل غريب[3]. وهذه الشواهد تقودني إلى القول: إن الدعوة إلى التجديد والابتكار في صياغة العنوان لا تعني الوصول إلى هذا المستوى من العبث بأصول الكتابة والتعبير؛ رغبةً في لفت أنظار المتلقي بأي وسيلة كانت.

وبنهاية هذه السمة الخامسة يكتمل الحديث عن السمات الإضافية لعنوان القصيدة، أو ضوابطه المرعية، وهي الضوابط التي يُقصد بها: تجنب أوجه القصور التي تعتور بعض تجارب الشعراء في صياغة العناوين، وليس المراد منها: الحجْر على الإبداع الفني المتجدد في العناوين، أو مقاومة الأساليب الشعرية المبتكرة المبنية على المفاجأة والانزياح، ففي النقد الحديث المتسِم بمرونة الأدوات، واتساع التأويل «لم يعد مقبولًا تفسير الانزياحات بالأخطاء»[4].

بهذا التنبيه الأخير حول المقصود من الحديث عن ضوابط العنوان يُختَم هذا المبحث الذي تناول خصائص عنوان القصيدة؛ عبر محوري: الخصائص الأصيلة، والسمات الإضافية.

(1) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 105، 195.

(2) انظر: **الصوت.. الشارع**: 75، **وكبار**: 116.

(3) انظر: **أتنفّس الألوان**: 77.

(4) **انزياح الإيقاع**: 162.

المبحث الثاني

أغراض عنوان القصيدة ووظائفه

يتصدّى هذا المبحث للإجابة عن سؤالين، وهما: لماذا تُعنْوِن القصائد؛ أي: ما الغايات الكبرى المتوخّاة من العنوان؟ ثم: ما الوظائف التي يؤديها عنوان القصيدة؛ لتحقيق هذه الغايات؟ وهما سؤالان متداخلان؛ لأن أغراض العنوان هي الأهداف المقصودة من أداء وظائفه، ووظائفه هي الأدوات المساعدة التي يعتمد عليها العنوان؛ لتحقيق أغراضه الكبرى، وهذا يعني أن العلاقة بين أغراض العنوان ووظائفه هي علاقة المقاصد بالوسائل؛ ولهذا فإن الأغراض أقلّ عددًا، وأكثر شمولية من الوظائف؛ ومن هنا تستحق أن يُستهلّ بها هذا المبحث.

أولًا: أغراض عنوان القصيدة

تحمل الدلالات اللغوية للعنوان مؤشرات واضحة على أبرز الأغراض المقصودة منه، وسبق في التمهيد الحديث عن المادتين اللغويتين التي ترجع إليهما مفردة: العنوان، وهما: ع ن ن، و: ع ن ي[1]، والمراد هنا هو تتبع دلالاتهما اللغوية التي توحي بالأغراض الكبرى للعنوان، فالمادة الأولى (ع ن ن) تدل ـ كما يقول ابن فارس ـ على: ظهور الشيء واعتراضه، ومنه: عَنان السماء، وهو: ما ظهر لك منها؛ إذا نظرتَ إليها، ومن الباب: عنوان الكتاب؛ لأنه أبرز ما فيه وأظهره[2]، والعنوان ـ كما ينقل ابن منظور والفيروزآبادي ـ هو: كل ما استدللتَ به على غيره[3].

---

(1) راجع: 27 من هذا البحث.

(2) انظر: مادة (ع ن ن) في **مقاييس اللغة** 4/ 19 ـ 20.

(3) انظر: مادة (ع ن ن) في **لسان العرب** 13/ 294، و**القاموس المحيط**: 1570.

أمّا المادة اللغوية الأخرى (ع ن ي)؛ فتدلّ على القصد للشيء، والاهتمام به؛ يُقال: عَنيتُ فلانًا عنْيًا؛ أي: قصدتُه، ومَن تعني بقولك؛ أي: من تقصد، وعناني أمرك؛ أي: قصدني، والعنوان ـ بحسب هذه المادة اللغوية ـ مشتقّ من المعنى؛ لأن العنوان سِمة الكتاب[1].

وقد حاول بعض الباحثين المعاصرين أن يستنبط من هذه الدلالات اللغوية للعنوان الغايات الكبرى التي يسعى العنوان إلى تحقيقها، فالعنوان أولًا: **سِمةٌ** للنص الذي يعنْونه، **ودالٌ** عليه، وهو ثانيًا: **مقصودٌ** من واضعه، **ومراد** من المؤلِّف، وهو ثالثًا: **ظاهرٌ** للمتلقي، **ومعترض** أمام عينيه[2]، ومن خلال هذه السِّمات **الثلاث** الملازمة للعنوان تتكشف **الأغراض الكبرى له، وهي**: الدلالة على **النص** والإشارة إلى مضمونه، والتعبير عن مُراد **المؤلِّف** وعن شخصيته، والتأثير في **المتلقي** وجذب اهتمامه، وتمثِّل هذه الأغراض الكبرى للعنوان المحاور الأساسية لأيّ تواصل لغوي، وهي: الرسالة «النص»، والمرسِل «المؤلِّف»، والمستقبِل «القارئ».

وبسبب الموقع البصري المميز للعنوان؛ فإن مقاصد المبدع منه لا تتطابق تمامًا مع مقاصده من نصه؛ إذْ تؤثر في صياغة العنوان عوامل أخرى تداولية وتسويقية[3]؛ حيث يسعى المبدع من خلال العنوان إلى إشعار المتلقي ـ أو إيهامه ـ بأهمية النص، وإلى التأثير في كيفية فهمه لدلالات النص وجمالياته.

وكان محمد عويس من أوائل الباحثين العرب الذين تحدثوا عن هذه الأغراض الكبرى للعنوان، وقد لخّصها في **ثلاثة أهداف**، وهي: إبراز مضمون النص، وإبراز شخصية المعنْوِن، والتأثير في المتلقي[4]، ومع

---

(1) انظر: **مادة (ع ن ي) في لسان العرب** 15/ 105 ـ 106، **والقاموس المحيط**: 1696.

(2) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 18 ـ 22، **وفي نظرية العنوان**: 58 ـ 66.

(3) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 7، **وسميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 33.

(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 373.

الاتفاق معه في هذا التقسيم؛ فإن التعبير بكلمة: **إبراز** غير دقيق، فالعنوان؛ ولا سيما العنوان الشعري المعاصر لم يعد يُبرز مضمون النص، أو يُظهر شخصية الشاعر بوضوح، وإنما أصبح **يُشير** فحسب إلى هذا المضمون، ويميل إلى التعبير غير المباشر عن شخصية الشاعر، وعن مراده من العنوان، وقد حاول عويس أن يخفف من دلالة تعبيره، فجعل إبراز مضمون النص ينقسم إلى: إبراز المضمون المباشر، وإبراز المضمون غير المباشر، وإبراز الأفكار المرادة، وإبراز المضمون الواسع[1].

وهكذا تتضح الأغراض الثلاثة الرئيسة للعنوان، كما يتبين أن تعبير العنوان عن هذه الأغراض إنما يتم بطريقة موارِبة؛ لأن «قصديته الحقيقية هي قصدية مراوغة»[2]، وإذا كانت هذه الطريقة في التعبير تنطبق على عناوين الإبداع الأدبي بعامة؛ فإن «العنونة في المنجز الشعري أكثر رمزية ومراوغةً؛ منها في المتخيَّل السردي»[3].

وأيًا كانت مقاصد الشاعر من عنوانه؛ فمن المهم ألّا يُصاغ العنوان بأسلوب حاسم يحدّ من الإمكانات المتنوعة لتأويل هذه المقاصد، ويُضعف من انفتاح النص أمام التفسيرات الثرية والخصبة لجمهور المتلقين، وقد نبّه عدد من الباحثين على أثر بعض العناوين في الحدّ من دلالات النصوص، وفي تضليل القارئ عن المغزى الحقيقي لها[4]، ولعلّ أقرب سبيل إلى تخطي هذه المعضلة في عناوين القصائد هو اعتماد العنونة الإيحائية القائمة على التصوير، وعلى التلميح إلى المعنى؛ «دون أن تعيِّن، وتُقيم حجابًا بين النص وقارئه»[5]، وسبق في المبحث السالف إيراد شواهد كثيرة على عناوين القصائد الموحية[6].

---

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 373.

(2) **النص الموازي للرواية**: 97.

(3) **سيمياء العنوان**: 166، وانظر فيه أيضًا: 64، ثم انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 114.

(4) انظر: **تحليل الخطاب**: 162 ـ 163، **وصدع النص**: 42 ـ 46.

(5) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 44.

(6) راجع: 351 ـ 352 من هذا البحث.

غير أن بعض الشعراء قد اندفعوا في هذا المسلك، وبالغوا في انتهاجه؛ حتى وصلوا إلى حدّ التمرّد على غائية العنوان، ورصد بعض النقاد هذه الظاهرة في عناوين الشعر المعاصر، فتحدثوا «عن عصيان العنوان للنص؛ إذْ لم يعد يعبِّر بالضرورة عن محتوى العمل، وإنما بات يمثِّل غواية لا تقدِّم لنا شيئًا؛ بقدر ما تفاجئنا وتفتننا»[1]، ويبالغ أحد الباحثين في تسويغ هذا الاتجاه، فرأى أن العنوان يتحرر غبَّ كتابته من تمثيل مقصد المؤلِّف؛ ليعبِّر فحسب عن مقصده الخاص؛ بوصفه نصًا مكتوبًا ومستقلًا عن العالم الخارجي[2]، وفي هذا الرأي إنكار لغاية العنوان التي يسعى واضعه إلى تحقيقها من خلاله؛ إذْ من الواضح أن العنوان يحقق مقاصد متنوعة يتوخّاها المؤلِّف؛ كالدلالة على النص، والتعبير عن موقف الكاتب، وإغراء المتلقي بالمتابعة والقراءة.

ومن أبرز الشواهد الدالة على تفلّت بعض عناوين القصائد في الشعر المعاصر من تمثيل أغراض العنوان؛ ولا سيما الغرضين: الأول، والثاني: الدلالة على النص، والتعبير عن المؤلِّف: تكوين 34 عند سعدي يوسف[3]، و: سِفْر ألف دال عند أمل دنقل[4]، و: أ، ب عند أحمد سويلم[5]، و: الإيقاع الأول للخروج من ذات الأين عند عبد الله الزيد[6]، و: علاماتٌ.. أنّ ما كان عند فيصل أكرم[7]، و: لِ ـ ... عند مسفر الغامدي[8].

وفي عدد من العناوين السابقة يتحقق قدر من الغرض الثالث من

(1) **وجوه النرجس مرايا الماء**: 40، وهو إعادة صياغة لكلام شعيب حليفي في: النص الموازي: 89 ـ 90.
(2) انظر: **في نظرية العنوان**: 61 ـ 64.
(3) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 134.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 303.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 494.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 361.
(7) انظر: **الصوت.. الشارع**: 114.
(8) انظر: **حينًا من الضوء**: 43.

أغراض العنوان، وهو: جذب المتلقي؛ ولكنّ ضعف تمثيل الغرضين: الأول، والثاني، يجعل هذا الجذب قصيرًا وموقّتًا، ومُفضيًا بالمتلقي إلى مزيج من الحيرة في الفهم، والخيبة في التوقعات.

ثانيًا: وظائف عنوان القصيدة

تتسم الوظائف التي يؤديها العنوان بالتنوع الواسع، وبقدر كبير من التعدد والتداخل فيما بينها[1]، كما أنها قابلة للزيادة والتوالد؛ بسبب الطبيعة المتجدِّدة للإبداع الفني في نصوص الشعراء والكتّاب، وبسبب اختلاف الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها هذه النصوص، وبتفصيل أكثر فإن «العنوان متعدد المكوِّنات، كثير الأنماط، متغيِّر متجدِّد عبر الأزمان، ويسمي أجناسًا أدبية كثيرة التنوع، كما أنه يُنتَج من أصناف شتى من المبدعين الذين يستقون من منابع مختلفة، ويعبِّرون عن وجهات نظر متفاوتة»[2]، وهو ما أدى إلى هذا التعدد الكبير في وظائف العنوان؛ بحيث «لو أردنا أن نرصد الوظائف التي أُنيطت بالعنوان؛ لوجدناها تجلّ عن الحصر؛ فمِن وظيفة تأسيسية، إلى إغرائية، إلى انفعالية، إلى اختزالية تكثيفية»[3]؛ هذا بالإضافة إلى وظائف: الدلالة، والإيحاء، والتعيين، والوصف، والتجنيس، والتناص.

وقد حاول عدد من الباحثين الغربيين والعرب تحديد أبرز الوظائف التي ينهض بها العنوان، واعتمد بعضهم على التصور الذي قدّمه العالم والناقد اللغوي: **رومان ياكبسون** في كتابه: قضايا الشعرية للوظائف الست التي تنطوي عليها كل رسالة لغوية قائمة على التواصل اللغوي بين طرفين، **وهذه الوظائف الست** هي:

1 ـ **الوظيفة المرجعية المعرفية** التي تركِّز على **سياق** الرسالة:

(1) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 7.

(2) **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 41.

(3) **سيمياء العنوان**: 52، وانظر فيه أيضًا: 49، ثم انظر: **علم العنونة**: 61، 223، 238.

طبيعتها اللغوية، وجنسها التأليفي، وإحالاتها المرجعية، والنصوص السابقة المشابهة لها.

2 ـ **الوظيفة التعبيرية الانفعالية** التي تركِّز على **المرسِل**، وتعبِّر بوضوح عن موقفه ومشاعره.

3 ـ **الوظيفة الإفهامية التأثيرية** التي تُعنى **بمستقبِل** الرسالة، وتتوجّه إليه: خطابًا، ووسائل تأثير.

4 ـ **الوظيفة الشعرية الجمالية** التي تتمحور حول **الرسالة** نفسها؛ بغرض إظهار جمالياتها الفنية، وإيقاعها اللغوي.

5 ـ **الوظيفة الانتباهية** التي تهتم باستمرار **الاتصال** اللغوي بين الطرفين، والتأكد من دوام التواصل بينهما: (هل تسمعني؟.. نعم أنا معك).

6 ـ **وظيفة الشرح والتفسير للّغة المستعملة**: وتركِّز على استيعاب **السَّنن** المتَّبع؛ أي: التأكد من إدراك المصطلَحات العُرفية أو العلمية المتداولة في البيئة التي تدور الرسالة اللغوية حولها[1].

ومن البيِّن أن الوظائف الأربع الأولى هي الوظائف الأهم، والأكثر حضورًا في النصوص المكتوبة؛ ولا سيما عناوين النصوص الشعرية، كما أن هناك خصوصية وظيفية للعنوان يتميز بها عن بقية النصوص، فبينما تُستنبط الدلالة في جلّ النصوص اللغوية من سياقها الداخلي بالدرجة الأولى؛ فإن دلالة العنوان تعتمد اعتمادًا كبيرًا على ما يكشفه النص المعنْوَن من دلالات[2]، وهذا يعني أن وظيفة الإحالة المرجعية ذات مكانة مركزية بين وظائف العنوان.

وقد أفاد الناقد الفرنسي **كلود دوشيه** من هذا التصور العامّ لوظائف اللغة عند ياكبسون، وطبّقه على وظائف العنوان، فذكر أن أبرزها هي:

(1) انظر: **قضايا الشعرية**: 27 ـ 31.

(2) انظر: **جماليات العنوان**: 97.

الوظيفة المرجعية التي تركِّز على موضوع النص المعنوَن، **والوظيفة الندائية** التي تهتم بالمتلقي «المرسل إليه»، **والوظيفة الشعرية** التي تركِّز على الرسالة نفسها[1]، أمّا **هنري ميتران** فشملت وظائف العنوان عنده: **الوظيفة التعيينية** التي تعني ما يقدِّمه العنوان للنص من تعيين له، وتعريف به، **والوظيفة التحريضية** التي تتجه إلى المتلقي؛ مثيرةً فضوله، **والوظيفة الإيديولوجية** التي تعبِّر عن موقف الكاتب وآرائه[2].

ويتفق الناقدان الفرنسيان: شارل غريفل، وليوهوك على أن أبرز وظائف العنوان هي: تعيين النص، والإشارة إلى محتواه، وإبراز قيمته لإغراء القارئ به[3]، فيما ركّز **رولان بارت** على وظيفة الإشهار في العنوان التي تروم إغراء المتلقي، وجذبه إلى النص، ومن هنا رأى أن العنوان ينتمي إلى «نسق اللغة الواصفة، وهذا الإعلان اللغوي الواصف ذو وظيفة فاتحة للشهية؛ إنه فتحٌ لشهية القارئ»[4].

وجاء منظِّر العتبات الأبرز: **جيرار جينيت،** فأفاد من المحاولات السابقة لتحديد وظائف العنوان، وخلص إلى اصطفاء **أربع وظائف** عدّها الوظائف الأهمّ للعنوان، وهي: تعيين النص، ووصفه، والإيحاء الضمني بدلالته، وإغراء القارئ به[5]. وفي هذا الشأن نبّه جينيت على أن هذه الوظائف غير مترابطة، وغير متلازمة، فحضور إحدى الوظائف لا يستلزم حضور الوظائف الأخرى، فقد يكون العنوان مُغريًا بقراءة النص؛ لكنه لا يقدِّم دلالة واضحة على مضمونه، والعكس صحيح أيضًا، كما لحظ جينيت

---

(1) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 107.

(2) انظر: المصدر السابق 1/ 107، **والسيميوطيقا والعنونة**: 100، **والعين والعتبة**: 42.

(3) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 113، **وإشكالية التلقي والتأويل**: 96، **وعتبات النص الأدبي**: 35.

(4) **التحليل النصي**: 83، وانظر أيضًا: **العين والعتبة**: 43، **ومن النص إلى العنوان**: 413، **والعنوان في الرواية العربية**: 21.

(5) انظر: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 459، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 86 ـ 88.

أن الوظيفة الوحيدة الثابتة دومًا للعنوان هي وظيفة: تعيين النص، أمّا الوظائف الأخرى له؛ فهي غير مطّرِدة الحضور[1].

وإذا كانت وظيفة تعيين النص هي الوظيفة الثابتة للعنوان؛ فإنها تبدو في بعض الحالات ذات تحقق نسبي؛ كما يؤكّد جينيت، وذلك حين تتفق عدة نصوص في حمل اسم واحد؛ مما يُفقد العنوان قدرًا كبيرًا من وظيفته التمييزية، ويجعله محتاجًا إلى الاستعانة بالعتبات الأخرى؛ كاسم المؤلِّف، والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص؛ لأداء هذه الوظيفة على أكمل وجه[2].

أمّا الباحثون العرب فقد قدّموا بعض الاجتهادات المتميزة في هذا المجال؛ إذْ حاول **علي حدّاد** تنظيم وظائف العنوان، فصنّفها في **مجموعتين**؛ إحداهما تخصّ **المرسِل**، وتشمل وظائف: الإبداع الجمالي، والتعيين، والتحديد، والتعبير عن الموقف الفكري، والإيجاز، والتسويق، وتختص المجموعة الأخرى **بالمتلقي**، وتضمّ وظائف: الانتباه، والإغراء، والانفعال، والوصف، والتفسير، والتناص[3]. وقد أغفل حدّاد في تصنيفه هذا ما يخص **النص** من وظائف العنوان، وهو ما جعله يُضيف إلى المرسِل، أو إلى المتلقي بعض الوظائف الموجّهة أساسًا إلى النص؛ مثل: الإبداع الجمالي، والتعيين، والتحديد، والإيجاز، والوصف، والتفسير، هذا بالإضافة إلى ما يُلحظ من تداخل بين المجموعتين؛ بسبب اشتمال كل مجموعة على وظائف تنتمي بقدر أكبر إلى المجموعة الأخرى.

كما رأى **مصطفى سلوي** أن معظم وظائف العنوان تؤول إلى **وظيفتين أساسيتين**، وهما: **الوظيفة الوجودية**، وتشمل: تعيين العنوان للنص، وإشارته إلى دلالته، وإلى جنسه التأليفي، **والوظيفة الإشهارية** التي

(1) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 35، **والخطاب الموزاي للقصيدة العربية**: 45، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 75.

(2) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 46، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 75.

(3) انظر: **العين والعتبة**: 43.

تتضمن: تسويق النص؛ عبر إثارة فضول المتلقي، ولفت انتباهه[1]، ولم يتطرق الباحث إلى وظائف العنوان المتصلة بالمرسِل؛ كتعبيره عن موقف الكاتب الفكري، وانفعاله العاطفي.

أمّا **خالد حسين** فقد انطلق من تصور ياكبسون الذي سبق عرضه عن وظائف اللغة؛ ليصل إلى تحديد وظائف العنوان، وهي عنده كما يأتي: **الوظيفة القصدية** المتجهة من الكاتب إلى العنوان؛ ليجعله معبِّرًا عن موقفه ومقاصده، **والوظيفة التأثيرية** المتجهة من العنوان إلى القارئ؛ لإغرائه وجذب اهتمامه، والتأثير في كيفية تلقيه للنص، **والوظيفة التفكيكية التحليلية** المتجهة من القارئ إلى العنوان، ومن خلال هذه الوظيفة يسعى القارئ إلى تحليل العنوان؛ للوصول إلى دلالات النص، **ووظيفتا: تعيين النص، والدلالة على محتواه** اللتان تنطلقان من العنوان إلى النص؛ بغرض تمييزه من غيره من النصوص، والإيحاء بمضمونه، **والوظيفة الشعرية** المتجهة من العنوان، والعائدة إليه؛ للكشف عن جمالياته اللغوية والأسلوبية[2].

ومن الواضح أن الباحث في سعيه لإكمال التسلسل المنطقي للعلاقات المشتركة بين الكاتب، والقارئ، والعنوان، والنص قد أقحم الوظيفة التحليلية ضمن وظائف العنوان؛ مع أنها مهمة لاحقة يؤديها القارئ الناقد؛ من خلال تحليله للعنوان، فهي ليست من الوظائف الأصيلة التي يؤديها العنوان ابتداءً؛ كما هو بيِّن.

ومن أواخر الباحثين العرب الذين حاولوا ضبط وظائف العنوان، وتصنيفها الباحثة: **شادية شقروش**، فقد جعلتها تنتظم ضمن **محورين**: **محور التسمية**، ويشمل الوظائف: الوصفية، والتفسيرية، والبصرية، **ومحور الإغراء** الذي يتضمن ما في العنوان من انزياح شعري إبداعي يستهدف إغراء القارئ؛ لتتبع جمالياته، والكشف عن منطلقه الفكري[3].

---

(1) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 184 ـ 194.

(2) انظر: **في نظرية العنوان**: 97 ـ 108.

(3) انظر: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح**: 34.

وفي هذا التصنيف الثنائي بُعد عن الدقة في الوصف والتقسيم، فتسمية العنوان للنص لا تشمل: تفسيره له؛ لأن التسمية تُفيد تعيين المسمَّى، ووصفه؛ وليس تفسيره، أو الإحاطة بمعناه؛ كما تقدم بيانه في المبحث السابق[1]، كذلك فإن المنطلق الفكري الذي يشفّ عنه العنوان لا ينتمي إلى محور: إغراء المتلقي؛ بقدر انتمائه إلى محور: التعبير عن الكاتب، وهو المحور الذي لم تتطرق إليه الباحثة.

وتكشف هذه المحاولات الحثيثة من الباحثين السابقين لضبط وظائف العنوان مدى صعوبة هذه المهمة؛ بسبب تقارب هذه الوظائف، والتداخل الواقع بينها، وهي الصعوبة التي تتضاعف عند التطبيق؛ إذْ كيف يحدد الدارس الوظيفة الأبرز لعنوان معين؛ دون الوقوع في مزلق تهميش وظائف أخرى له ربما تكون أكثر أهمية؛ وإنْ كانت أقل وضوحًا؟ لعل هذا ما حدا برشيد يحياوي إلى التحذير من أن التركيز على «إحدى وظائف العنوان يُعدّ مجازفة يترتب عنها إقصاء وظائف أخرى غير ظاهرة؛ لكنها أكثر أهمية»[2]، كما أكّد بسام قطوس «أنّ من الصعب بمكان تحديد وظيفة العنوان تحديدًا دقيقًا في العمل الإبداعي»[3].

وللتقليل من صعوبة هذه المهمة يمكن الاستناد إلى **ضابطين** لها، **أولهما**: ما أشار إليه ياكبسون نفسه في مستهل حديثه عن الوظائف الست للاتصال اللغوي؛ حين قدّم مفهوم القيمة المهيمنة في الرسالة اللغوية، فقد قرر في البدء ألّا وجود لوظيفة تحتكر وحدها الرسالة اللغوية، وإنما هناك **وظيفة مهيمنة**؛ بحسب نمط الاتصال في الرسالة اللغوية، وهيمنتها منضبطة بالقدْر الذي تسمح فيه بوجود وظائف أخرى معها، والاختلاف الوحيد بين هذه الوظيفة المهيمنة وبقية الوظائف إنما يكمن في موقعها المتقدم؛ ضمن هرم الوظائف المؤثِّرة[4]، وقد دعا عدد من نقاد العتبات إلى اعتماد هذا المفهوم المتوازن عند النظر إلى وظائف

(1) راجع: 308 ـ 309 من هذا البحث.
(2) **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 114.
(3) **سيمياء العنوان**: 147، وانظر فيه أيضًا: 166.
(4) انظر: **قضايا الشعرية**: 28.

العنوان[1]. **والضابط الثاني**: هو الاحتكام دائمًا إلى النص في تحديد أبرز الوظائف المؤثِّرة للعنوان[2]، وفي تعيين الوظيفة المهيمنة بين هذه الوظائف.

وبالالتزام بهذين الضابطين؛ مع الإفادة من كل المحاولات السابقة لتنظيم وظائف العنوان يمكن الحديث الآن عن **أربع وظائف كبرى لعنوان القصيدة** تندرج فيها وظائف أصغر منها، وهي: الوظيفة المرجعية الدلالية. والوظيفة الشعرية. والوظيفة التعبيرية. والوظيفة التأثيرية. وهي بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ الوظيفة المرجعية الدلالية

وهذه الوظيفة من أهمّ وظائف العنوان، وهي موجّهة للنص؛ بسياقيه: الداخلي، والخارجي، وتشمل عددًا من الوظائف الأصغر التي ذكرها النقاد مفرّقة؛ مثل: تعيين النص وتمييزه من غيره من النصوص[3]، والدلالة على عصره وجنسه التأليفي[4]، والإحالة التناصية مع النصوص السابقة له[5]، والإشارة إلى مضمون النص وتلخيص دلالته[6]، وكشف ما يعتري هذه الدلالة من إجمال أو إلباس في النصوص

---

(1) انظر: **السيميوطيقا والعنونة: 102، وسميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي: 30، وعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية: 46.**

(2) انظر: **العنوان في النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية: 125، وعلم العنونة: 53، 294.**

(3) انظر: **ما تبقّى لكم العنوان والدلالات: 75، والنص الموازي للرواية: 98، وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان: 42.**

(4) انظر: **النص الموازي للرواية: 85، وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان: 44، وعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية: 42.**

(5) انظر: **السيميوطيقا والعنونة: 98، وظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث: 40 ـ 42، والعنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي: 81، وسميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي: 10، والمقدّس الديني في الشعر العربي المعاصر: 85.**

(6) انظر: **قراءات في شعرنا المعاصر: 178، وديناميية النص: 72، وما تبقّى لكم العنوان والدلالات: 75، وأصوات النص الشعري: 114، وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان: 42، والعنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي: 141.**

الغامضة[1]، والإسهام في ضبط انسجام النص والربط بين أجزائه[2].

وفي الشعر العربي الحديث تبرز هذه الوظيفة في عناوين القصائد المنتمية إلى المرحلتين: الإحيائية، والوجدانية بقدر أكبر من ظهورها في العناوين المنتمية إلى مرحلة الشعر المعاصر؛ بسبب حرص شعراء المرحلتين السابقتين على العنوان الواضح والدالّ على مضمون القصيدة، فيما اتجه الشعراء المعاصرون إلى صياغة العناوين الرمزية، والمتلبِّسة بالغموض، ومن **شواهد بروز هذه الوظيفة** في عناوين القصائد: المرأة المسلمة عند معروف الرصافي[3]، و: الحرب الكبرى عند الأخطل الصغير[4]، و: الثورة العراقية عند الجواهري[5]، و: اليتيم عند إيليا أبو ماضي[6]، و: خطوات في الغربة عند بلند الحيدري[7].

2 ـ الوظيفة الشعرية

وهذه الوظيفة موجّهة إلى العنوان نفسه؛ بقصد إظهار جمالياته الفنية، وعدّها محمود الهميسي من مظاهر سحر العنوان، وشعريته المتأنّقة التي لا تصف محتوى النص؛ بقدر تعبيرها عن لذّة الكتابة ومتعة الإبداع، وقد تتبع جذورها في عناوين كثير من المؤلّفات التراثية التي لم تكن تُفصح عن مضامين أعمالها، وإنما تكشف عن احتفاء مؤلِّفيها بالتعبيرات الإبداعية، والاستعارات الرائقة، ومن هنا شاعت لديهم العناوين المستمدة من معجم الطبيعة؛ كالروض، والبستان، والرياحين، والزهر، أو من معجم المعادن الثمينة؛ كالجواهر، والكنوز، والذهب، والدرر[8].

---

(1) انظر: **في الأدب العربي الحديث**: 39، **وديناميه النص**: 72، **والنص الموازي للرواية**: 83، **والسيميوطيقا والعنونة**: 96.
(2) انظر: **قراءات في شعرنا المعاصر**: 178، **وديناميه النص**: 72، **والعنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 81، **والسارد شاعرًا**: 52.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 347.
(4) انظر: **ديوانه**: 66.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 185.
(6) انظر: **ديوانه**: 821.
(7) انظر: **ديوانه**: 438.
(8) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 46 ـ 47.

وقد ازدادت مكانة هذه الوظيفة في عناوين القصائد المعاصرة؛ بسبب اندفاع الشعراء المعاصرين نحو التجديد، ورغبتهم الملحّة في الإبداع والابتكار، وفي صنع الصوَر المدهشة، وصياغة التعبيرات المثيرة، ومن **شواهد بروز هذه الوظيفة** في عناوين القصائد: حقائب البكاء عند نزار قباني[1]، و: الرعد الجريح عند خليل حاوي[2]، و: قمر وحيد لزنابق الماء عند علي خليفة[3]، و: انحناءة في مياه الكآبة عند علي العلاق[4]، و: صخب الصمت عند محمد العيد الخطراوي[5]، و: مائدة الضحك عند علي الدميني[6]، و: أحتسيك أيها الصدأ عند عبد الله الزيد[7]، و: خربشات على جدار آيلٍ للأرق عند حسن عبد الوارث[8]، و: نُبلِّل أقدامنا.. بالحديث عند علي الحازمي[9].

3 ـ الوظيفة التعبيرية

ومن خلالها يعبِّر العنوان عن عواطف الشاعر، وعن موقفه الفكري، وتشمل هذه الوظيفة ما يدعوه بعض النقاد بـ: الوظيفة الإيديولوجية للعنوان؛ قاصدين بذلك ما يحمله العنوان صراحةً، أو ضمنًا من تعبير عن الموقف الفكري للكاتب[10].

ولهذه الوظيفة حضور بارز في عناوين القصائد عند شعراء المرحلة

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1/ 471**.

(2) انظر: **ديوانه**: 417.

(3) انظر: **حورية العاشق**: 7.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 365.

(5) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 104.

(6) انظر: **بياض الأزمنة**: 45.

(7) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 223.

(8) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 74.

(9) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 83.

(10) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 1/ 107**، وتوظيف العناوين في تأليف المصنفات؛ ضمن: **ندوة الأدب القديم أية قراءة**: 137، **والعين والعتبة**: 43، وعتبات النص: **بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**: 52.

الوجدانية في الشعر العربي الحديث؛ بسبب ميلهم المعهود نحو التعبير الصريح عن عواطفهم الوجدانية ومواقفهم الفكرية، وهذه الوظيفة أقل بروزًا في عناوين الشعراء المعاصرين؛ بسبب إيثارهم التعبير الإيحائي الرامز في صياغتهم الشعرية لقصائدهم وعناوينها؛ ولهذا يحتاج القارئ إلى بذل جهد أكبر لالتقاط الملامح التعبيرية عن الذات: عاطفةً، وموقفًا في العناوين المعاصرة.

ومن **شواهد بروز هذه الوظيفة** في عناوين القصائد: الإيمان بالحياة عند عبد الرحمن شكري[1]، و: كلَّ يوم لي شَكاة، و: ظمأ النفس إلى المعرفة عند المازني[2]، و: وحدتي عند حسن الصيرفي[3]، و: غريب في لندن، و: اخرجوا من بلادنا عند صالح جودت[4]، و: هذه أمتي عند عمر أبو ريشة[5]، و: نفس تبحث عن نورها عند محمد فقي[6]، و: ظمئتُ كأسي، و: الوحدة العربية عند حسن القرشي[7]، و: لا تصالح عند أمل دنقل[8].

4 ـ الوظيفة التأثيرية

وهي موجّهة إلى المتلقي؛ بقصد إغرائه، وجذب اهتمامه للنص الشعري، وتُعدّ هذه الوظيفة من أبرز وظائف العنوان[9]، ولها ارتباط متين بالوظيفة الشعرية التي سبق الحديث عنها؛ ذلك لأن من وسائل جذب المتلقي إلى القصيدة: تجويد صياغة العنوان فنيًا، وإبراز جمالياته الأسلوبية؛ لأن العنوان الشعري المثير والجذّاب هو أفضل سمسار للنص[10]، ولتحقيق هذه الوظيفة يصبح العنوان أشبه ما يكون بالإعلان

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 202.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 129، 149.
(3) انظر: **الألحان الضائعة**: 86.
(4) انظر: **ليالي الهرم**: 17، 154.
(5) انظر: **ديوانه**: 516.
(6) انظر: **قدَر ورجل**: 145.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 184، 262.
(8) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 347.
(9) انظر: **النص الموازي للرواية**: 85، 99، **وعتبات النص**: 42، **وشؤون العلامات**: 47.
(10) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 39، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 85.

التجاري الذي يستهدف إشهار المنتَج، وترويجه بين المتلقين؛ من خلال إغوائهم به، وإثارة شهيتهم لاستهلاكه[1]، ومن خلال هذه الواجهة الإعلامية الجاذبة للحواس يؤسس العنوان غواية النص[2].

ولتحقيق **الحضور المؤثّر لهذه الوظيفة** في العناوين يلجأ الشعراء إلى استعمال أساليب جذب متنوعة للمتلقي؛ كالاستفهام، والحذف، والمفارقة، والقصّ، والغموض الإيحائي، والصياغة الإيقاعية للعبارة، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: مرأى الجمال وذكرى الجلال عند عبد الرحمن شكري[3]، و: لمّا... عند إيليا أبو ماضي[4]، و: العاذل الأخرس عند طاهر زمخشري[5]، و: المشي على سطح الماء عند حسن القرشي[6]، و: من أين تأتي القصيدة؟ عند سعدي يوسف[7]، و: مأساة هوديني المدهش عند سميح القاسم[8]، و: لصّ تحت الأمطار عند عبد الله البردّوني[9]، و: مطر ناعم في خريف بعيد عند محمود درويش[10]، و: ضدّ مَن؟ عند أمل دنقل[11]، و: رفع القمع عن فراشة الدمع عند محمد عفيفي مطر[12]، و: عكّاز في الريح عند علي العلاق[13]، و: قبل أن... عند إبراهيم الوافي[14].

وإذا كان لهذه الوظيفة حضورها الواضح في عناوين القصائد؛ فإن

---

(1) انظر: **ما تبقى لكم العنوان والدلالات**: 75، **وثقافة الأسئلة**: 48.
(2) انظر: **النص الموازي للرواية**: 83.
(3) انظر: **ديوانه** 8/ 695.
(4) انظر: **ديوانه**: 509.
(5) انظر: **مجموعة الخضراء**: 112.
(6) انظر: **ديوانه** 3/ 323.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 71.
(8) انظر: **شخص غير مرغوب فيه**: 73.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 305.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 254.
(11) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 395.
(12) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 147.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 63.
(14) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 88.

حضورها أبرز في عناوين الدواوين[1]؛ لأن عنوان الديوان هو الذي يحتل غلاف الكتاب الذي يجذب أنظار المتسوّقين، ولعله من أجل هذا البُعد الترويجي ظلت هذه الوظيفة أوثق ارتباطًا من بقية الوظائف بالعنوان الخارجي للنصوص؛ أي بعنوان الكتاب، ومن هنا تمتد جذور هذه الوظيفة للعنوان إلى المؤلّفات التراثية عند العرب.

وقد رصد عدد من الباحثين المعاصرين بعض **الظواهر الأسلوبية** في عناوين المؤلَّفات التراثية التي تُظهر تفنّن العرب في استثمار الوظيفة التأثيرية للعنوان؛ لإشهار مؤلَّفاتهم، وجذب أنظار المتلقين إليها، ومن هذه الظواهر الأسلوبية الجاذبة في هذه العناوين التراثية: **ظاهرة السجع** المعتمِدة على الإشهار الصوتي والإيقاعي في بنية العنوان، وهي ظاهرة شائعة جدًا، وأقرب مثال لها كتاب فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز.

ومنها: **ظاهرة الألفاظ التفضيلية** المعتمِدة على الإشهار المعنوي؛ عبر الاستمداد من حقول معجمية متنوعة؛ مثل حقل: العلوّ والاكتمال؛ كألفاظ: الكامل، والفاضل، والوافي، والجامع، والمحيط، والفائق، والفاخر، وحقل: المعادن النفيسة والمقتنيات الثمينة؛ كالجواهر، والدرر، والذهب، والتاج، والعقد، والحِلْية، وحقل: الألبسة الفاخرة؛ كالموشَّح، والحُلّة، والطِّراز، وحقل: الطبيعة؛ كألفاظ: الزهر، والرياحين، والروض، والبستان، والربيع، والكواكب، والنجوم.

ومنها: **ظاهرة الألفاظ والتعبيرات الغامضة** المعتمدة على الإشهار التشويقي؛ من خلال الإغراب والإبهام والتهويل؛ مثل: كليلة ودِمنة، والتربيع والتدوير، والهوامل والشوامل، وسِقْط الزَّند، والصاهل والشاحج، والإغريض، والإكسير، والصيِّب والجَهام والماضي والكَهام[2]. وفي جميع

(1) انظر: **علم العنونة**: 238.

(2) انظر: توظيف العناوين في تأليف المصنفات؛ ضمن: **ندوة الأدب القديم أية قراءة**: 133 ـ 136، **وبراعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 46 ـ 47، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 50، 187 ـ 193، وقد أضفتُ أمثلة أخرى إلى ما ذكروه.

هذه الجذور التراثية للوظيفة التأثيرية للعنوان زاد ثمين لإنضاج هذه الوظيفة في عنوان القصيدة المعاصرة، وليس المقصود احتذاء هذه الظواهر نفسها وتقليدها، بل الإفادة من تنوع أساليبها في التأثير، وشمولها لأصناف متعددة من الإشهار: الصوتي، والإيقاعي، والمعنوي، والتشويقي.

المبحث الثالث

أنواع عنوان القصيدة وضروبه الفنية

يتناول هذا المبحث الأنواع التي تنتظم فيها عناوين القصائد، والضروب الفنية التي تأتي عليها، وسبقت الإشارة في المبحث السابق إلى صعوبة حصر وظائف العنوان، وهذه الصعوبة تتبدى أيضًا هنا عند محاولة حصر أنواعه؛ بسبب كثرة عناوين القصائد إلى حدّ الغزارة، كما أن الإيجاز النصي الذي تتسم به العناوين يصعّب من مهمة التقاط السمات المميّزة لكل فئة منها؛ «حتى ليبدو أن تنظيم هذه الظاهرة أمر من قبيل المستحيل؛ في الوقت الذي تتمتع الأعمال بقابلية فائقة للتصنيف والتوزيع؛ ومن ثَم للتنظيم»[1].

ومع هذا يمكن الاستعانة بمحدِّدات متضافرة تُسهم في تصنيف العناوين ضمن أنواع متمايزة ومنضبطة، ومن هذه المحدِّدات: ما ذكره سعيد علوش من إمكان تناول العنوان عبر زاويتين للنظر، وهما: النظر إليه وحده؛ من حيث هو تركيب نصي مستقل، ثم النظر إليه؛ من خلال علاقته بالنص المعنْوَن[2]، فالتناول بالنظر الأول: **تناول نصي** يركِّز على تركيب العنوان الخاص والمستقل عن سياق النص الأكبر، والتناول بالنظر الآخر: **تناول سياقي** يُعنى بالعنوان؛ من حيث هو جزء من سياق النص الذي يُعنونه، وقد اعتمد بعض الباحثين على هذا المحدِّد الأولي لتقسيم العنوان، وتوسّعوا في تفريع أنواعه؛ بناءً عليه[3].

(1) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 38، ويقصد بالأعمال: النصوص الأدبية، وانظر أيضًا: **جماليات العنوان**: 49.

(2) انظر: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**: 155.

(3) انظر: **جماليات العنوان**: 49 ـ 57.

لكنّ الباحث يحتاج إلى محدِّدات أدق ـ ضمن هذا المحدِّد العام ـ للوصول إلى تصنيف أكثر ضبطًا لأنواع العنوان، وتقدِّم الشواهد الكثيرة التي جمعتُها لهذا الغرض بعض العون في هذا السبيل؛ إذْ يمكن تناول العنوان **نصيًا**؛ من خلال زوايا متعددة للنظر، فيُنظَر **أولاً** إلى بِنيته **اللغوية وتركيبه النحوي**، ويُصنَّف بناء على هذا إلى عدة أنواع، فقد يكون العنوان: حرفًا، أو كلمة، أو جملة اسمية، أو فعلية، أو شبه جملة، أو عدة جمل متعاقبة. ثم يُنظَر **إليه ثانيًا** من الناحية **الكمّية**؛ فيُقسَّم إلى: عنوان قصير، وطويل، ومتوسِّط الطول بينهما. ثم يُنظَر إليه **ثالثًا** من الجانب الفني الإبداعي، فيُصنَّف إلى **ضروب فنية** متنوعة، فقد يكون العنوان: مبنيًا على المفارقة، أو خبريًا، أو إنشائيًا، أو مشتملًا على أساليب البديع؛ كالسجع، والجناس. ثم يُنظَر إليه **رابعًا** من خلال **فضائه البصري**، فقد يتعمد الشاعر إخراج العنوان بطريقة كتابية غير مألوفة؛ كأن ينثر كلماته، ويفصل بين حروفها بفراغات بيضاء؛ لإيصال دلالة جديدة تُضاف إلى دلالات العنوان، وقد يستعين بعلامات الترقيم المتنوعة؛ فيستعملها مصاحبةً لعبارة العنوان؛ لتعميق دلالتها، أو لتوجيهها وجهة خاصة.

والتقسيمات السابقة كلها تنضوي ضمن تناول العنوان **نصيًا**؛ أي بالتركيز على تركيبه الخاص، والمستقل عن النص الأكبر، أمّا عند تناول العنوان **سياقيًا**؛ أي بالنظر إلى علاقاته المعنوية والسياقية بالنص؛ فيمكن تصنيف العنوان بناءً على هذا إلى: عنوان المضمون العام، وعنوان المناسبة، وعنوان الشخصية، والحدث، والشيء، والمكان، والزمان، والأرقام.

ومجموع أنواع العنوان السابقة هو: 23 نوعًا، وهي ليست سواء في انجذاب الشعراء إليها، وشيوعها في عناوينهم، كما أنّ منزلة كل نوع، وشيوعه غير ثابتين؛ لأن «بعض الأنماط من العناوين تبرز في مدارس، وتندر في أخرى، وتسود اتجاهًا، وتتراجع في آخر»[1]، وهذا يعني أن

---

(1) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 44.

مواقع هذه الأنواع في هرم اهتمامات الشعراء متبدِّلة دومًا، ومتناوبة باستمرار. وفيما يأتي عرضٌ مفصّل لأنواع العنوان؛ بحسب التقسيمات الخمسة السابقة، وسيعتمد عرض هذه الأنواع، والحديث عنها: إيجازًا أو تفصيلًا على مدى انتشارها وتنوع صوَرها في العناوين:

أولًا: أنواع العنوان في بِنيته اللغوية وتركيبه النحوي

والنظر إلى العنوان من خلال هذا المنحى يركِّز على جانبين: جانب البِنية الإفرادية للفظ العنوان: حرف، أو كلمة: نكِرة، أو معرفة، اسم، أو ضمير، وجانب البِنية التركيبية له: جملة اسمية، أو فعلية، أو عدة جمَل، وأبرز أنواع العنوان بناءً على هذا المنحى هي كما يأتي:

1 ـ عنوان الحرف

تنوّعت الحروف التي عنون بها الشعراء قصائدهم بين: حروف الجرّ، والنصب، والنفي، والشرط، والنداء، واكتفاء العناوين بهذه الحروف يجعلها عناوين غير مكتملة، وهو أحد أساليب التشويق التي لجأ إليها عدد من الشعراء؛ لإغراء القارئ بمتابعة القصيدة، فمِن عناوين حروف الجرّ: ربما.. عند نزار قباني[1]، ويوسف أبو سعد[2]، ورفعت سلام[3]، و: إلى... عند حسين العروي[4]، و: لِ... عند مسفر الغامدي[5].

ومن عناوين حروف النصب: لن عند طاهر زمخشري[6]، وسميح القاسم[7]، و: أنْ عند محمد العطوي[8]، ومن عناوين حروف النفي: لا

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 2/ 828.**

(2) انظر: **أغاريد من واحة النخيل: 106.**

(3) انظر: **إنها تُومئ لي: 11.**

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1/ 202.**

(5) انظر: **حينًا من الضوء: 43.**

(6) انظر: **ألحان مغترب: 182.**

(7) انظر: **ديوانه: 497.**

(8) انظر: **على حافة الصمت: 53.**

عند معين بسيسو[1]، ولميعة عمارة[2]، وحسين علي محمد[3]، وأحمد الصالح[4]، وحسين العروي[5]، وحسن الصميلي[6]، ومن عناوين حروف الشرط: لو عند إيليا أبو ماضي[7]، وخليل شيبوب[8]، ونزار قباني[9]، وسميح القاسم[10]، وغازي القصيبي[11]، ومن عناوين حروف النداء: يا عند محمد العيد الخطراوي[12].

وتُظهر الشواهد السابقة تصدّر الحرفين: لا، ولو على بقية الحروف في عنونة القصائد، ولعل ذلك عائد إلى كثرة استعمالهما مفردين في لغة التخاطب المعتادة بين الناس، ولسهولة تقدير الكلام المحذوف بعدهما؛ من خلال السياق.

2 ـ عنوان الكلمة المفردة

وقد كثر استعماله عند شعراء المرحلة الوجدانية، وما يزال له حظوة عند الشعراء المعاصرين، وسجّل محمد عويس كثرة حضوره في عناوين القصائد عند عمر أبوريشة[13]، ومن عناوين الشاعر الشاهدة لهذا الحضور: فدائي، و: الفارس، و: الغربة، و: طلل، و: عناد، و: دنيا، و: المرأة، و: الطيف، و: غصن، و: طموح، و: شرود، و: لوعة[14].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 422.
(2) انظر: **أغاني عشتار**: 91.
(3) انظر: **المتنبي يشرب القهوة في فندق الرشيد**: 8.
(4) انظر: **قصائد في زمن السفر**: 55.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 93.
(6) انظر: **بعض معاني السماء**: 32.
(7) انظر: **ديوانه**: 486.
(8) انظر: **الفجر الأول**: 202.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 135.
(10) انظر: **ديوانه**: 487، 621.
(11) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 75.
(12) انظر: **حروف من دفتر الأشواق**: 183.
(13) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 389، 393.
(14) انظر: **ديوانه**: 28، 53، 79، 125، 184، 194، 237، 250، 264، 298، 364، 393.

وعنوان الكلمة المفردة قد يكون: نكِرة، أو معرفة، وإذا كان معرفة فقد يكون اسمًا ظاهرًا معرّفًا بأل، أو ضميرًا، أو عَلَمًا، أو اسم إشارة، أو أي نوع آخر من أنواع المعارف السبعة[1]، وإذا كان الاسم المعرفة يتسم بالخصوصية والتحديد؛ لأنه يدل على معيَّن؛ فإن الاسم النكِرة عام ومطلق، ويتصف بالشيوع والإبهام[2]، والنكِرة أشيع في الكلام بعامة من المعرفة؛ لأنها الأصل؛ ولهذا قال سيبويه: «اعلم أن النكِرة أخفّ عليهم من المعرفة، وهي أشدّ تمكّنًا؛ لأن النكِرة أول، ثم يدخل عليها ما تُعرَّف به، فمن ثَمّ أكثر الكلام ينصرف في النكِرة»[3].

ومن شواهد الكلمة المنكّرة في عناوين القصائد: مجاهد عند إيليا أبو ماضي[4]، و: رسالة، واعتراف عند طاهر زمخشري[5]، و: أنامل عند يوسف الخال[6]، و: سأم عند بلند الحيدري[7]، و: أمل، و: مطر عند محمود درويش[8].

وتُظهر العناوين السابقة ما يحمله عنوان الكلمة المنكّرة من دلالة عامة ومبهمة، «فهو ينفتح على احتمالات وتأويلات عدة، وهذا ما يجعل منه مراوغًا»[9]، ولعل هذا ما حدا ببعض الشعراء ذوي النهج الشعري الميال إلى الغموض، وانفتاح التأويل إلى أن يُكثروا من استعماله في عناوين قصائدهم، ومنهم: أدونيس في عناوينه: أوراق، و: بيت، و: حلم، و: يقين، و: ظلّ، و: رؤيا، و: وطن[10]، وكذلك رفعت سلام الذي عنون معظم قصائد

---

(1) انظر: **النحو الوافي** 1/ 211، و**موسوعة النحو والصرف والإعراب**: 634.

(2) انظر: **موسوعة النحو والصرف والإعراب**: 693، و**في جمالية الكلمة**: 151.

(3) **كتاب سيبويه** 1/ 22.

(4) انظر: **ديوانه**: 341.

(5) انظر: **ألحان مغترب**: 22، 47.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 64.

(7) انظر: **ديوانه**: 127.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 14، 109.

(9) **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: 73، وانظر: **حداثة النص الشعري**: 17.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 43، 56، 65، 84، 202، 284، 354.

ديوانه: (إنها تومئ لي) بكلمات مفردة منكّرة، ومنها: رماد، و: حطام، و: حريق، و: خُطا، و: مملكة، و: صقور، و: فرار، و: انطفاء، و: حجَر، و: سِرب، و: مسافة، و: سؤال[1].

أمّا عنوان الاسم المعرفة؛ فإن أكثر أنماطه شيوعًا في عناوين القصائد: الاسم المعرّف بأل، ومن شواهده: السماء عند إيليا أبو ماضي[2]، و: الصخرة عند طاهر زمخشري[3]، و: الجسر عند خليل حاوي[4]، و: الرحيل، و: النوافذ عند علي العلاق[5].

ومن عناوين القصائد المكتفية بالضمائر: أنت عند إيليا أبو ماضي[6]، و: أنا عنده[7]، وعند البردّوني[8]، و: هي عند علي محمود طه[9]، و: هو عند إبراهيم نصر الله[10]، و: هنّ عند محمد الحربي[11]، و: هم عند نزار شهاب الدين[12]. ومن عناوين أسماء الأعلام: خالد عند عمر أبو ريشة[13]، و: بلقيس عند صالح جودت[14]، وأحمد سويلم[15]، ومن عناوين أسماء الإشارة: هؤلاء عند عمر أبو ريشة[16].

(1) انظر: **إنها تُومئ لي**: 8، 10، 13، 15، 16، 17، 19، 24، 34، 42، 62، 81.

(2) انظر: **ديوانه**: 95.

(3) انظر: **ألحان مغترب**: 173.

(4) انظر: **ديوانه**: 163.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 228، 360.

(6) انظر: **ديوانه**: 101.

(7) انظر: **ديوانه**: 145.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 183.

(9) انظر: **ديوانه**: 142.

(10) انظر: **لو أنني كنت مايسترو**: 144.

(11) انظر: **جِنان حنايا**: 12.

(12) انظر: **لماذا أُسافر عنكِ وحيدًا**: 99.

(13) انظر: **ديوانه**: 537.

(14) انظر: **ألحان مصرية**: 33.

(15) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 349.

(16) انظر: **ديوانه**: 21.

3 ـ عنوان الجملة الاسمية

وهو أكثر شيوعًا في عناوين النصوص بعامة من عنوان الجملة الفعلية، وتنطوي تحته عناوين الكلمة المفردة؛ لأن الاسم المفرد في العنوان يقتضي تقدير مبتدأ محذوف قبله، أو خبر محذوف بعده؛ بحسب السياق[1]، وتدل الجملة الاسمية على الثبات والدوام؛ بشرط ألّا يكون خبرها جملة فعلية[2]، وبسبب ما تتسم به الجملة الاسمية من ثبات دلالة الاسمية على المسمَّى ـ وهو المقصد الأهمّ من العنونة ـ كان لها السيطرة الواضحة على العناوين[3]، فمعظم أسماء سُوَر القرآن تنتمي إلى الجملة الاسمية، وأمّا الأسماء التي تبدو في الظاهر جملًا فعلية؛ مثل: عبَس، وفُصِّلت؛ فإنها تُعرب إعراب الجملة الاسمية؛ لأنها أسماء للسوَر[4].

وتسيطر الجملة الاسمية أيضًا على عناوين النصوص الإبداعية، وقد أشار عدد من النقاد إلى هيمنة الجملة الاسمية على عناوين الأعمال الإبداعية عند الشعراء والروائيين[5]، وهناك **مزايا** كثيرة يتصف بها عنوان الجملة الاسمية، ويفترق بها عن عنوان الجملة الفعلية، فهو ـ في الغالب ـ أوجز، وأقرب إلى الوضوح، وإلى الحسم الدلالي، كما أن إنشاءه أسهل على الكتّاب من إنشاء عنوان الجملة الفعلية؛ لأن الجملة الاسمية أمسّ صلةً بالكتابة، وأشيع في الكلام المكتوب؛ بخلاف الجملة الفعلية التي تشيع أكثر في المخاطبات الشفهية[6]، كذلك فإن الدلالة في عنوان الجملة الاسمية مطلقة، وغير مقيّدة بالزمن؛ كما هو الحال في عنوان الجملة

---

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 41 ـ 42.

(2) انظر: **موسوعة النحو والصرف والإعراب**: 327، وفي **جمالية الكلمة**: 54.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 35 ـ 36، **وعتبات النص بحث في التراث العربي**: 49.

(4) انظر: **الإتقان في علوم القرآن** 1/ 162، **والعنوان في الأدب العربي**: 90 ـ 91.

(5) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 340، **وقراءات في النص الشعري الحديث**: 36، **وعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 64، **وظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية**: 277، **وعلم العنونة**: 173، 218، 296.

(6) انظر: **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 77، 80.

الفعلية[1]، وأخيرًا فإن عنوان الجملة الاسمية أميل إلى الحياد، والبعد عن الطابع الشخصي في التعبير؛ لأن اقتران الجملة الاسمية بضمير المتكلم بشتى أنواعه أقل من اقتران الجملة الفعلية به[2].

ومن شواهد عنوان الجملة الاسمية في عناوين القصائد: نحن أولى بالرثاء عند صالح جودت[3]، و: هذه أمتي عند عمر أبو ريشة[4]، و: الرسم بالكلمات عند نزار قباني[5]، و: أنا من هناك عند محمود درويش[6]، و: هذي يدي عند غازي القصيبي[7]، و: القصيدة حورية الغيب عند جاسم الصحيِّح[8].

4 ـ عنوان الجملة الفعلية

تدل الجملة الفعلية على الحدوث في زمن معين، وقد تُفيد معنى: الاستمرار التجددي بمعونة القرائن[9]، ولعنوان الجملة الفعلية مزايا متعددة، فهو «يؤدي وظيفة التسمية، وفي الوقت نفسه يحدِّد الدلالة الزمنية لحدث العنوان»[10]، وهذه الميزة تجعل العناوين الفعلية أقرب إلى النصية والاستقلال المعنوي من العناوين الاسمية «التي تحتاج للنص اللاحق ليكملها، العنوان الفعلي شبه مستقل بالحدث، إنه يشتغل ليس فقط بوصفه مفتقرًا لنص لاحق، بل بوصفه نظيرًا لهذا النص يُشاركه احتواء نفس الفعل»[11].

(1) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 144، **وسميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 79 ـ 80.
(2) انظر: **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 78.
(3) انظر: **أنغام من القاهرة**: 151.
(4) انظر: **ديوانه**: 516.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 464.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 327.
(7) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 41.
(8) انظر: **أولمبياد الجسد**: 7.
(9) انظر: **موسوعة النحو والصرف والإعراب**: 327، **وفي جمالية الكلمة**: 56.
(10) **في نظرية العنوان**: 313.
(11) **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 144.

كما يمتاز عنوان الجملة الفعلية بالطرافة وكسر المألوف؛ لأنه يخرق الهيمنة المعتادة للجملة الاسمية على العناوين؛ لكنّ هذه الطرافة تتجلى خصوصًا في العناوين الفعلية غير الإنشائية؛ لأن الجمَل الفعلية الإنشائية المتمثِّلة في الأمر، والنهي مألوفة[1]، وشائعة الاستعمال: خطابًا، وكتابة.

كذلك يتسم عنوان الجملة الفعلية بأنه أقرب إلى الغموض؛ لأنه لا يُفيد الثبوت، بل الحدوث، فهو متجدِّد، وفي طور التكوّن؛ ولا سيما إذا كان فعلًا مضارعًا، كما أن عنوان الجملة الفعلية أميل إلى الطول من عنوان الجملة الاسمية الذي كثيرًا ما يأتي في صورة كلمة واحدة يُقدَّر معها المبتدأ، أو الخبر المحذوف، فيما يندر الاكتفاء بذكر الفعل دون فاعله في عنوان الجملة الفعلية.

فمن عناوين الجملة الفعلية بصيغة **الماضي**: أزِف الموعد عند الجواهري[2]، و: قالت الأيام عند أبي القاسم الشابي[3]، و: انتهينا عند كامل الشناوي[4]، و: زاروا بلادي عند عمر أبو ريشة[5]، و: جئتم مع الفجر عند بلند الحيدري[6].

ومن عناوين الجملة الفعلية بصيغة **الأمر**: أطبِقْ دجى عند الجواهري[7]، و: استرح يا قلب عند حسن الصيرفي[8]، و: أوقِدوا الشموع عند محمود حسن إسماعيل[9]، و: انتقي لي حكاية عند عمر أبو ريشة[10]، و: اغضبْ عند نزار قباني[11].

(1) انظر: **حداثة النص الشعري**: 17 ـ 18.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 139.
(3) انظر: **أغاني الحياة**: 58.
(4) انظر: **لا تكذبي**: 58.
(5) انظر: **ديوانه**: 81.
(6) انظر: **ديوانه**: 368.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 57.
(8) انظر: **الألحان الضائعة**: 49.
(9) انظر: **الأعمال الكاملة له** 4/ 1827.
(10) انظر: **ديوانه**: 279.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 520.

أمّا صيغة **المضارع** في عناوين الجملة الفعلية؛ فهي أكثر الصيَغ الفعلية طرافةً وتجديدًا، وأبعدها عن الحسم الدلالي؛ لأن الحدث فيها ما يزال في طور التكوّن، فالعنوان الفعلي المضارع يُغري القارئ بحدث مستمر الوقوع على امتداد النص، وبعد انتهائه أيضًا، ومن شواهده في عناوين القصائد: سنقول لهم عند صالح جودت[1]، و: أقدّم اعتذاري عند نزار قباني[2]، و: تبذرنا شمسُ آب، و: نبلّل أقدامنا... بالحديث عند مسفر الغامدي[3].

وتتردد صيغة الفعل المضارع بصورة لافتة في عناوين القصائد عند محمود درويش، وعبد الله الزيد، فمن شواهدها عند محمود درويش: أُهديها غزالًا، و: يطير الحمام، و: أُسمّيك نرجسة حول قلبي، و: سأقطع هذا الطريق، و: يحقّ لنا أن نحبّ الخريف، و: سيأتي برابرة آخرون، و: سأمدح هذا الصباح، و: أرى شبحي قادما من بعيد[4].

ومن شواهدها عند عبد الله الزيد: تلوح الهواجس.. ينتفض اليقين، و: أحتسيك أيها الصدأ، و: أستهلّ بناري صدى ناركم، و: أمدّ الدمع من عيني لبدء الريح، و: يُسرف الغائب الآخر من عزائي يجزع الحاضر الأول من بكائي، و: أنتفي برحيل الأسى.. أحتفي بنشوء الأسف، و: أبكي من يعرفه حزني.. أبكي نُوّارة جيلي[5]. ولعل لنزوع الشاعرين إلى البناء الدرامي للقصيدة أثرًا في تفضيلهما صيغة الفعل المضارع في العنوان.

5 ـ عنوان شبه الجملة

والمقصود بشبه الجملة عند النحاة: الظرف، والجار والمجرور[6]،

---

(1) انظر: **ألحان مصرية**: 225.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 697.
(3) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 11، 83.
(4) انظر: **ديوانه**: 1/ 95، 2/ 169، 299، 323، 334، 340، 368، **ولماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 11.
(5) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 45، 223، 271، 311، **والمجموعة الكاملة الثانية له أيضًا**: 131، 167، 224.
(6) انظر: **مغني اللبيب**: 566، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 406.

وعنوان شبه الجملة عنوانٌ غير مكتمل، فهو يستدرج القارئ؛ ليكتشف ـ من خلال النص ـ الكلام المحذوف، ومن هنا لا يشتمل على الأركان الأساسية للجملة؛ كالمبتدأ في الجملة الاسمية، والفعل والفاعل في الجملة الفعلية.

ومن شواهد شبه الجملة: (الظرف) في عناوين القصائد: الآن عند ميخائيل نعيمة[1]، و: مع الصمت عند طاهر زمخشري[2]، و: بين الزهور، و: مع القمر عند حسن القرشي[3]. ومن شواهد شبه الجملة: (الجار والمجرور) في هذه العناوين: في الطريق، و: على الضِّفاف عند طاهر زمخشري[4]، و: إلى العام الجديد عند نازك الملائكة[5]، و: عن المسألة كلها عند سعدي يوسف[6].

6 ـ عنوان الجُمَل المتعددة

يبدو العنوان في هذا النوع أقرب ما يكون إلى النص المتكامل؛ بسبب تعدد المعاني التي تنطوي عليها جُمَله، كما تتضافر هذه الجُمَل معًا لأداء المعنى الكلي للعنوان، وتتنوع **العلاقات** التي تربط جُمَل العنوان، فقد تكون العلاقة بين جملتي العنوان، أو جُمَله: **سببية**، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: عربد الثأر فاهتِفي يا ضحايا عند بدر السياب[7]، و: تعالي لنرسم معًا قوس قُزَح عند سميح القاسم[8]، و: تصمت القاعة الفيحاء.. فتُورِق القناديل بالعزاء عند عبد الله الزيد[9]، و: لا تخف فالحب يبقى أبدًا عند أحلام القحطاني[10].

---

(1) انظر: **همس الجفون**: 108.
(2) انظر: **مجموعة الخضراء**: 48.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 414، 3/ 13.
(4) انظر: **ألحان مغترب**: 188، **ومجموعة الخضراء**: 250.
(5) انظر: **ديوانها** 2/ 249.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 186.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 242.
(8) انظر: **ديوانه**: 405.
(9) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 196.
(10) انظر: **أنا من خيال**: 15.

وقد تكون العلاقة بين جملتي العنوان، أو جُملَه مبنية على **التقسيم المعنوي**؛ كما في عنوان قصيدة معين بسيسو: الخنازير تُهاجم والعصافير تُقاوم[1]، و: يُسرِف الغائب الآخر من عزائي يجزع الحاضر الأول من بكائي عند عبد الله الزيد[2]، و: لأمسي أحنّ، ولغدي أغنّي... عند عبد الله الرشيد[3]. أمّا عنوان محمود درويش: خسرنا، ولم يربح الحب[4]، فينطوي على حيلة فنية تُوهِم القارئ في البدء بمعنى التقسيم، ثم تنكشف له بعد ذلك العلاقة الأدقّ بين الجملتين، وهي: المساواة في الخسارة.

وقد تكون العلاقة بين جملتي العنوان، أو جُمَله قائمة على **التعاقب السردي**، ومن شواهد ذلك: من غربة الشكوى.. يسري كتاب الوجد.. يتلو سراج الروح، و: انبسطتْ أكفّ الرفاق.. بقي الجمر في قبضتي.. أغنّي وحيدًا عند عبد الله الزيد[5].

وقد تغمض العلاقة بين جملتي العنوان، فلا يستطيع القارئ الجزم بالمعنى المقصود، وغالبًا ما يحدث هذا حين تكون إحداهما معطوفة على الأخرى بحرف الواو الذي يدلّ على مطلق العطف، فإذا جيء به ليربط بين جملتين متباعدتين في صياغتهما، أو في دلالتهما؛ أوقع اللبس، وجلب الغموض، ومن عناوين القصائد التي عُطِف فيها بالواو بين جملتين متباعدتين **في الصياغة**: أيها الحرّاس أراه حيًا واقتلوني عند سميح القاسم[6]، فالواو هنا عطفتْ جملة بصيغة الأمر على جملة بصيغة المضارع، فارتبكت الدلالة، ولعل حرف العطف الأنسب للاستعمال هنا هو: ثم.

ومن عناوين القصائد التي عُطِف فيها بالواو بين جملتين متباعدتين

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 655.
(2) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 131.
(3) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 48.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 367.
(5) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية**: 14، 178.
(6) انظر: **ديوانه**: 252.

في الدلالة: النهر غريب وأنت حبيبي عند محمود درويش[1]، أمّا إبراهيم الوافي فقد عطف بالواو بين جملتين متباعدتين **في الصياغة والدلالة معًا** في عنوان قصيدته: صباح آخر وأحبّك[2]، فالجملة الأولى اسمية، والأخرى فعلية، والعلاقة بين دلالتي الجملتين غير واضحة؛ إلّا على سبيل التأويل، وتقدير الحذف؛ كأن يُقال: صباح آخر يأتي، وما أزال أحبك.

ثانيًا: أنواع العنوان من الجانب الكمي

قسّم محمد عويس العنوان بالاستناد إلى هذا المنحى الكمي إلى قسمين، وهما: العنوان البسيط: ويتكوّن من كلمة أو كلمتين، والعنوان المركّب: وهو ما كثر عدد كلماته، وطالت جُمَله[3]، ومثل هذا التقسيم الثنائي للعنوان بين الطول والقِصَر نصادفه كذلك عند محمد مفتاح[4]؛ ولكنّ توسّع ظاهرة: العنوان الطويل طولًا لافتًا في الشعر المعاصر تستلزم تخصيص قسم خاص به؛ ليتميز عن العنوان القصير من جهة، وعن العنوان متوسِّط الطول من جهة أخرى.

وحين تناولتُ في المبحث الثالث من الفصل السابق ظاهرة طول العنوان في الشعر المعاصر حاولتُ أن أقدِّم مقياسًا منضبطًا لما أعنيه بالعنوان الطويل[5]، ويتلخّص هذا المقياس في أن العنوان الطويل: هو ما اشتمل على سبع كلمات منفصلة؛ فأكثر، وأن العنوان القصير: هو المكوّن من كلمة، أو كلمتين، أمّا العنوان متوسِّط الطول: فهو الذي يراوح طوله ما بين ثلاث كلمات منفصلة إلى ست كلمات.

وبناءً على هذا يمكن الحديث عن **ثلاثة أنواع** للعنوان تنتظم ضمن هذا المقياس الكمي، وهي: العنوان القصير، ومتوسِّط الطول، والطويل. وهي كما يأتي:

---

(1) انظر: **ديوانه 1**/ 488.

(2) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 121.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 39.

(4) انظر: **دينامية النص**: 72.

(5) راجع: 278 من هذا البحث.

1 ـ العنوان القصير

ويتكون من كلمة أو كلمتين، وقد كثر استعماله عند شعراء المرحلة الوجدانية، ومن جاء بعدهم من الشعراء المعاصرين، وإذا كانت خاصية: الإيجاز إحدى أهم خصائص العنوان بعامة؛ إذْ يمثِّل أعلى اقتصاد لغوي بين أجناس الكتابة[1]؛ فإن أوضح تعبير عن هذه الخاصية يتجلى في العنوان القصير، ومن هنا يمتاز هذا العنوان باتساع دلالته؛ بسبب قلة العلامات اللغوية التي تُقيِّد هذه الدلالة، ومن قوانين العنونة ـ كما يُشير خالد حسين ـ أنه كلّما تقلّص المستوى المعجمي للعنوان؛ اكتسب حرية أكبر في الإيحاء، وإنتاج الدلالات[2]، ولضبط هذه الدلالات يحتاج القارئ إلى الاستعانة بقرائن خارجية يستمدها من النص المعنوَن، ومن نصوص أخرى سابقة يتناص معها العنوان[3].

ومن شواهد العنوان القصير في عناوين القصائد: هكذا، و: ذاك دأبي عند عمر أبو ريشة[4]، و: ظلال، و: في المفترق عند بلند الحيدري[5]، و: ليالي بيروت، و: الكهف عند خليل حاوي[6]، و: بلا فائدة، و: تراب عند سميح القاسم[7].

2 ـ العنوان متوسّط الطول

ويراوح طول هذا النوع من العناوين ما بين ثلاث كلمات منفصلة إلى ست كلمات، وهو شائع جدًا في عناوين القصائد، وبسبب شيوعه وتوسطه فإن حجمه لا يستوقف النظر؛ كما هو الحال مع العنوانين: القصير،

(1) راجع: 317 من هذا البحث.
(2) انظر: **شؤون العلامات**: 102.
(3) انظر: **دينامية النص**: 72، و**شؤون العلامات**: 102.
(4) انظر: **ديوانه**: 25، 258.
(5) انظر: **ديوانه**: 212، 530.
(6) انظر: **ديوانه**: 51، 303.
(7) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 39، 61.

والطويل، ومن الملحوظ شيوعه في عناوين: القصة، والصورة، والاستفهام؛ لأنه يُعطي الشاعر امتدادًا مناسبًا في الصياغة.

ومن شواهد العنوان متوسِّط الطول في عناوين القصائد: لماذا نحن في المنفى؟ عند عبد الوهاب البياتي[1]، و: حين ازدهرت الأشياء في غير أوانها عند فدوى طوقان[2]، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[3]، و: رحلة السراديب الموحشة عند سميح القاسم[4]، و: عندما يذهب الشهداء إلى النوم عند محمود درويش[5].

3 ـ العنوان الطويل

وهو العنوان الذي يتضمن سبع كلمات منفصلة؛ فأكثر، وغالبًا ما تلفت سمة التمدد في هذا النوع من العناوين نظر القارئ في البداية؛ بقدر أكبر من سمات الصياغة الأخرى فيه، ويبدو هذا العنوان في عدد كبير من شواهده أقرب إلى النص المستقل المكتفي بنفسه؛ لأن طوله يُهيّئه لأن يكون «مشحونًا بدفقات تعبيرية وتصويرية؛ حتى يغدو كأنه قصيدة مستقلة»[6].

ويرى محمد مفتاح أن العنوان حين يكون طويلًا «يساعد على توقّع المضمون الذي يتلوه»[7]، ولا يمكن الاطمئنان إلى هذا الرأي مع عناوين النصوص الإبداعية؛ إذْ كثيرًا ما تكون عناوينها الطويلة غامضة، ومُربِكة للقارئ، أمّا النصوص الوظيفية؛ كالمؤلَّفات العلمية؛ فمن الواضح أن طول عناوينها يكشف مضمونها للقارئ بقدر أكبر، وربما كان هذا «هو السرّ من وراء طول بعض العناوين التي كان أصحابها يطمحون إلى تلخيص موضوع

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 446.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 504.

(3) انظر: **ديوانه**: 253.

(4) انظر: **ديوانه**: 727.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 342.

(6) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 51.

(7) **دينامية النص**: 72.

الكتاب في جملة العنوان»[1]، ولعل من أبرز الشواهد على هذا في تراثنا العربي: عنوان كتاب ابن خلدون في التاريخ، وقد نصّ على اسمه في مقدمته للكتاب، فقد قال: «سمّيتُه: كتاب العِبَر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر»[2]؛ غير أن العنوان الإبداعي ـ ومن ضروبه: عنوان القصيدة ـ لا يُصاغ بهذا القدْر من الوضوح، ومن هنا فإن طوله لا يساعد دائمًا على توقع مضمون النص.

لكن من جانب آخر فإن من **مزايا** العنوان الطويل للقصيدة: أنه ينتمي بقدر أكبر من العنوان القصير إلى الشاعر، ويشفّ عن أسلوبه التعبيري الخاص الذي يميّزه عن غيره من الشعراء، فمن الظواهر التي رصدتُها في العناوين، وسيأتي مجال الحديث الممتدّ عنها في المبحث الثاني من الفصل السادس: اشتراك عدد كبير من الشعراء في العناوين القصيرة المكوّنة من كلمة، أو كلمتين، فيما يندر هذا الاشتراك في العناوين الطويلة.

أمّا شواهد هذا النوع من العناوين؛ فقد اشتمل المبحث الثالث من الفصل السابق على عدد كبير منها[3]، ولا بأس من إيراد بعض الشواهد الإضافية هنا، فمِنها: إلى جميع الرجال الأنيقين في هيئة الأمم المتحدة عند سميح القاسم[4]، و: حوار أثناء الاستراحة ورقص داخلي على إيقاع الدم عند محمد عمران[5]، و: فصول مطوية من حياة العاشق الذي باح أخيرًا عند أحمد سويلم[6]، و: أشياء عن الحزن والرجل الذي مات حيًّا عند نزيه أبو عفش[7]، و: أبو فراس الحمداني سيرة ذاتية في مواسم فقدان

(1) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 63.

(2) **مقدمة ابن خلدون** 1/ 287.

(3) راجع: 278 ـ 280 من هذا البحث.

(4) انظر: **ديوانه**: 510.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 251.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 240.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 444.

الذات عند سعود اليوسف[1]، و: في تصوير الروح جاثمةً في محراب صلاة الليل عند اعتدال الذكر الله[2].

ثالثًا: أنواع العنوان من الجانب الفني الإبداعي (الضروب الفنية)

وأبرز هذه الأنواع، أو الضروب الفنية للعنوان: المفارقة، والخبر، وأساليب الإنشاء، وأساليب البديع، فهذه أربعة ضروب فنية للعنوان، وتفصيلها كما يأتي:

1 ـ عنوان المفارقة

أشار عدد من الباحثين إلى صعوبة تحديد مفهوم المفارقة، وتعريفها تعريفًا دقيقًا ومنضبطًا؛ بسبب تعدد الدلالات التي تنطوي عليها، وتنوع السياقات التي استُعملت فيها عبر الممارسات النقدية المتعاقبة[3]؛ كما هو الشأن في كثير من المصطلحات النقدية التي كثُر استعمالها من الأدباء والباحثين على امتداد التاريخ الأدبي، وقد قال الفيلسوف الألماني نيتشه: ما لا تاريخ له يمكن تعريفه[4]، وهذا يعني أن المصطلح الذي يملك تاريخًا ممتدًا من الاستعمال والممارسة يصعب تعريفه، والإحاطة بجميع محدِّداته الدلالية.

ومن هنا تعددت تعريفات المفارقة في المعاجم العربية والأجنبية[5]، وتنوعت اجتهادات النقاد والدارسين في تحديد مفهومها، فهي عند أحدهم: صيغة بلاغية تعبِّر عن القصد باستعمال كلمات تحمل المعنى المضاد[6]، وهي عند دارس ثانٍ: تصوير المعنى بأسلوب يُومئ إلى المعنى المعاكس له[7]، وعند دارس ثالث هي: التعبير الذي يتناقض مع نفسه، فيدفعنا إلى

(1) انظر: **صوت برائحة الطين**: 35.
(2) انظر: **واستمطرتُك عشقًا**: 65.
(3) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي** 4/ 18 ـ 23، **وبناء المفارقة**: 23.
(4) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي** 4/ 129، **والمفارقة والأدب**: 14.
(5) انظر: **المفارقة والأدب**: 14 ـ 17، **وبناء المفارقة**: 23 ـ 33.
(6) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي** 4/ 258.
(7) انظر: **المفارقة القرآنية**: 16.

استنباط معنى آخر، أو تصور سياق مختلف يُزيل التناقض، ويكشف لنا عن المعنى المقصود[1]، وهي عند دارس رابع: مخالفة الحقائق المألوفة، والخبرات الحسية الشائعة؛ بالاستناد إلى ملمح خفي[2]، وقد جمع الباحث خالد سليمان عشرة تعريفات متنوعة للمفارقة[3].

ومع هذا فهناك **علامات ظاهرة** يمكن معرفة المفارقة من خلالها، ومنها: بروز التعارض، أو التناقض الظاهري المقصود بين مكوّنات العبارة، والتركيز على الدلالة السياقية الكامنة عوضًا عن الدلالة المعجمية الظاهرة، والاعتماد على المغالطة التي تتضمن أحيانًا التهكم[4].

وتنقسم المفارقة إلى **أنماط** متعددة أفاض الباحثون في الحديث عنها[5]، وأبرزها: المفارقة اللفظية، والمفارقة الرومانسية، والمفارقة التصويرية، ومفارقة الموقف والسياق، ولكل نمط من هذه الأنماط حضوره في عناوين القصائد.

أمّا **المفارقة اللفظية**؛ فهي أكثر أنماط المفارقة شيوعًا في عناوين القصائد؛ لسهولة صياغتها، وإيجازها المناسب لتركيب العنوان القصير، والمقصود بها: صياغة العبارة بأسلوب يولّد تعارضًا متعمّدًا بين الدلالة الظاهرة للكلام، والدلالة الضمنية المرادة منه[6]، ومن أبرز الوسائل لتحقيق ذلك في العنوان: الجمع بين أمور متناقضة، أو متباعدة جدًا لا تجتمع في العادة[7].

ومن شواهد المفارقة اللفظية في عنوان القصيدة: المعرّي وابنه عند

---

(1) انظر: **بناء المفارقة**: 31.
(2) انظر: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**: 376.
(3) انظر: **المفارقة والأدب**: 17 ـ 18.
(4) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي** 4/ 39 ـ 53، **والمفارقة القرآنية**: 22، 39، **والمفارقة والأدب**: 18، **وبناء المفارقة**: 35 ـ 40.
(5) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي** 4/ 71 ـ 113، **والمفارقة القرآنية**: 51، **والمفارقة والأدب**: 24 ـ 26، **وبناء المفارقة**: 137.
(6) انظر: **المفارقة القرآنية**: 71، **والمفارقة والأدب**: 26، **وبناء المفارقة**: 56.
(7) انظر: **عتبات النص**: 71 ـ 72.

العقاد[1]، ولم يكن لأبي العلاء المعري ولد، كما أن موقفه من الإنجاب معروف؛ ولكنّ الشاعر أراد إرباك القارئ، وجذبه إلى هذا التصور الافتراضي، و: العاذل الأخرس عند طاهر زمخشري[2]، و: تعالي البارحة عند نزار قباني[3]، و: غدٌ يُحتضَر عند يوسف الخال[4]، و: إصغاء الأصمّ عند سعدي يوسف[5]، و: آخر القراصنة من العصافير عند معين بسيسو[6]، و: بلاءٌ شهيّ عند عمر الأميري[7]، و: نحن أعداؤنا عند عبد الله البردّوني[8]، و: يعلّمني الحبّ ألّا أحبّ عند محمود درويش[9]، و: الضحك في دقيقة الحِداد عند أمل دنقل[10]، و: لا ماء في الماء عند محمد العلي[11]، و: في وضح الليل عند عبد الكريم الطبال[12].

وعلى منوال المفارقة اللفظية تستعمل كلّ من: المفارقة الرومانسية، والمفارقة التصويرية تقنية: التناقض الظاهري للدلالة عند صياغة العبارة؛ غير أن تميز كل واحدة منهما بسِمة خاصة بها جعل الباحثين يُفردونها بالبحث، **فالمفارقة الرومانسية** تركّز على إبراز تناقضات العالم، والكشف عن أوهام الإنسان، وعن أشواقه الروحية[13]؛ ولا سيما في مجالي: العاطفة الحزينة، والتأمل الفكري، وهما من المجالات الأثيرة عند هذا

---

(1) انظر: **وهج الظهيرة**: 54.

(2) انظر: **مجموعة الخضراء**: 112.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 776.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 26.

(5) انظر: **مختاراتي**: 237.

(6) لنظر **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 599.

(7) انظر: **ألوان طيف**: 433.

(8) انظر: **ديوانه** 2/ 126.

(9) انظر: **ديوانه** 2/ 366.

(10) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 253.

(11) انظر: **لا ماء في الماء**: 52.

(12) انظر: **القبض على الماء**: 71.

(13) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي** 4/ 109، **والمفارقة والأدب**: 32 ـ 33.

التيار الوجداني؛ كما سبق تفصيله[1]، ويعتور المفارقة الرومانسية ما يعتور المذهب الرومانسي نفسه من مآخذ؛ كالتشاؤم، والانعزال والهروب، والعاطفة المسرِفة، والمثالية المفرِطة.

ومن شواهد المفارقة الرومانسية في عناوين القصائد: جمال الموت عند رشيد أيوب[2]، و: المقبرة الحانية عند محمد فقي[3]، و: بسمات حزينة عند حسن القرشي[4]، و: مائدة الفرح الميّت عند محمد إبراهيم أبو سنّة[5]، و: عندما يحزن العيد عند عبد الرحمن العشماوي[6]، و: أغنية للـ(فرح) الحزين عند جاسم الصحيّح[7]، و: حفلة للدموع عند عبد الله الوشمي[8].

وإذا كانت السمة الخاصة التي تميّز المفارقة الرومانسية عن المفارقة اللفظية هي: تركيزها على العاطفة والتأمل؛ فإن ما يميّز **المفارقة التصويرية** عنها هو: تركيزها على الخيال، فهي مفارقة مصوغة في قالب الصورة[9]، ومن شواهدها في عناوين القصائد: تاج الشوك عند أحمد زكي أبو شادي[10]، و: دعوة إلى حفلة قتل عند نزار قباني[11]، و: بحيرة العطش عند حسن القرشي[12]، و: النهر الأسود عند بلند الحيدري[13]،

(1) راجع: 191 من هذا البحث.
(2) انظر: **الأيوبيات**: 49.
(3) انظر: **قدَر ورجل**: 327.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 434.
(5) انظر: **أجراس المساء**: 21.
(6) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 117.
(7) انظر: **حمائم تكنس العتمة**: 43.
(8) انظر: **قاب حرفين**: 75.
(9) انظر: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: 130، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 148، **وبناء المفارقة**: 191 ـ 196.
(10) انظر: **الشعلة**: 132.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 225.
(12) انظر: **ديوانه** 2/ 451.
(13) انظر: **ديوانه**: 135.

و: جنازة المرح عند نازك الملائكة[1]، و: مسافر بلا حقائب عند البياتي[2]، و: الطفل الذي ضحك لأمّه المقتولة عند سميح القاسم[3]، و: وِسادٌ من صخر عند عمر الأميري[4]، و: لا جدران للزنزانة عند محمود درويش[5]، و: قطرات من ظمأ عند القصيبي[6]، و: ضوءٌ.. حالك عند محمد شمس الدين[7]، و: خطوة بلا طريق عند إبراهيم الوافي[8]، و: تفتّق الحبّ خنجرًا عند محمد يعقوب[9]، و: قطرة باتجاه السماء عند عبد الله الوشمي[10].

أمّا النمط الرابع من أنماط المفارقة، وهو: **مفارقة الموقف والسياق**؛ فإن بناء المفارقة فيه على الموقف والسياق الممتد[11] جعل حضوره في الأعمال الأدبية ذات المنحى الدرامي الأصيل؛ مثل: القصة، والمسرحية أوضح من حضوره في الشعر، ومن هنا فرّع بعض النقّاد عن هذا النمط ما دعوه: المفارقة الدرامية[12]، وإذا اقتصرنا على الشعر فإن شواهد هذا النمط في القصائد ـ ولا سيما إذا كانت مبنية على القصّ، والأحداث، وتعدد الأصوات ـ أكثر من شواهده في العناوين ذات التركيب النصي الموجز، ولعل البُعد الكلي في هذا النمط من المفارقة هو ما دفع محمد العبد إلى أن يسمّيه: المفارقة البنائية[13].

(1) انظر: **ديوانها 2/ 150**.
(2) انظر: **ديوانه 1/ 134**.
(3) انظر: **ديوانه: 202**.
(4) انظر: **قلب ورب: 81**.
(5) انظر: **ديوانه 1/ 300**.
(6) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له: 151**.
(7) انظر: **حدائق آسيا: 138**.
(8) انظر: **رائحة الزمن الآتي: 15**.
(9) انظر: **رهبة الظلّ: 63**.
(10) انظر: **شفاه الفتنة: 141**.
(11) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي 4/ 71 ـ 73، وبناء المفارقة: 133 ـ 138**.
(12) انظر: **موسوعة المصطلح النقدي 4/ 91، والمفارقة والأدب: 24 ـ 25، 29، وبناء المفارقة: 171**.
(13) انظر: **المفارقة القرآنية: 141**.

غير أن الباحث حين يتجاوز العلاقات التركيبية الضيِّقة داخل العنوان، وينظر إلى علاقاته السياقية الممتدة مع النص المعنوَن، ومع النصوص الأخرى السابقة له؛ فسيجد شواهد بيِّنة على المفارقة السياقية بين العنوان والنص من جهة، ثم بين العنوان والنصوص الأخرى السابقة له من جهة أخرى.

فمن شواهد المفارقة السياقية بين دلالة العنوان ودلالة النص: قيثارة الأمل عند بلند الحيدري[1]، وهو عنوان لقصيدة مليئة باليأس والإحباط، ومن الشواهد كذلك: جواب عند سعدي يوسف[2]، وقد اختاره عنوانًا لقصيدة مكتنزة بالأسئلة، ومن الشواهد: أخوّة عند سميح القاسم[3]، والقصيدة كلها بيانٌ لزيف ادعاء المحتل الإسرائيلي بالأخوّة، وكشف لمظاهر عداوته للفلسطيني، ومنها: أضحكناك، وهو عنوان قصيدة رثائية عند غازي القصيبي[4].

أمّا المفارقة السياقية بين العنوان والنصوص الأخرى السابقة له؛ فتتمثل في استحضار العنوان لهذه النصوص المشهورة؛ مع تغيير صياغتها بأسلوب يُفاجئ المتلقي، ومن شواهد ذلك: قابَ **قرنين** عند سعد الحميدين[5]، و: جادك **الجذْب** عند أشجان هندي[6]، و: كل **موت** وأنتم بخير عند أسماء الزهراني[7]، و: وأدرك **شهريار** الصباح عند هند المطيري[8].

تبقى الإشارة إلى أن **براعة الابتكار في المفارقة ترتبط دائمًا بمدى جِدّتها**، فإذا كان المعنى الذي تستند إليه مألوفًا، أو مكرّرًا؛ فقدتْ تأثيرها في المتلقي، ومن ذلك: معنى الحضور المعنوي للغائب، وكذلك الجمع

(1) انظر: **ديوانه**: 108.
(2) انظر: **الوحيد يستيقظ**: 44.
(3) انظر: **ديوانه**: 80.
(4) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 59.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 481.
(6) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 11.
(7) انظر: **انكسارات**: 86.
(8) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 99.

بين إثبات الوصول ونفيه، فهذان معنيان مألوفان، ويردده‍ما عامة الناس، وقد يكون هذا هو السبب في ضعف تأثير المفارقة في عنوان: إلى غائبة لا تغيب!! عند إبراهيم الوافي[1]، وعنوان: رسالة وصلتْ ولم تصل عند آسية العمّاري[2].

ولعل الشاهد الأبرز على ضعف المفارقة حين تتكرر معنى: صوت الصمت، فقد تعاقب شعراء متعددون على استثماره في عناوين قصائدهم؛ حتى برد، وخبا أثره، ومن ذلك: الصمت المغرِّد عند طاهر زمخشري[3]، و: الصمت الناطق عند عبد الله الفيصل[4]، و: صخب الصمت عند محمد الخطراوي[5]، وتركي الزميلي[6]، و: حينما يتكلم الصمت عند محمد أبو دومة[7]، و: صوت الصمت عند خليل الفزيع[8]، و: ضجيج الصمت عند محمد الصفراني[9].

2 ـ عنوان الخبر

ينقسم الكلام عند البلاغيين إلى خبر، وإنشاء، فإذا كان الكلام يحتمل التصديق والتكذيب؛ من خلال النظر في مدى مطابقته للواقع؛ فهو: خبر، وإلّا فهو إنشاء[10]. والمقصود به هنا: الأسلوب الخبري الصريح والمباشر، وهو أسلوب شائع في عناوين القصائد عند شعراء المدرستين: الإحيائية، والوجدانية؛ بسبب ميلهم إلى الصياغة الواضحة، والمعبِّرة عن الأحداث والمناسبات الواقعية عندهم.

(1) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 81.
(2) انظر: **بشان وردتين**: 103.
(3) انظر: **مجموعة الخضراء**: 422.
(4) انظر: **حديث قلب**: 79.
(5) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 104.
(6) انظر: **مدد**: 51.
(7) انظر: **السفر في أنهار الظمأ**: 35.
(8) انظر: **قال المعنّى**: 46.
(9) انظر: **شارب المحو**: 22.
(10) انظر: **الإيضاح**: 19 ـ 20، **والمطوَّل**: 37 ـ 39.

ومن شواهد العنوان الخبري في عناوين القصائد: كبار الحوادث في وادي النيل عند أحمد شوقي[1]، و: الأدب يحتاج إلى سعة المعرفة عند خليل مطران[2]، و: إبراهيم بطل الشرق عند علي الجارم[3]، و: ميلاد شاعر، و: مصرع سياسي عند علي محمود طه[4]، و: ماتت الشجرة عند صالح جودت[5]، و: آخر ما سمعتُه منه عند سميح القاسم[6].

3 ـ عنوان أساليب الإنشاء

وأبرز الأساليب الإنشائية الشائعة في عناوين القصائد: الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء، والتعجب. وسبق الحديث عمّا يتسم به أسلوبا: الأمر، والنهي من وضوح وحسم يجعل العناوين المشتملة عليهما أقلّ جذبًا وتشويقًا؛ مع عرض الشواهد الدالة على هذه السمة[7].

أمّا أسلوبا: الاستفهام، والنداء؛ فلعلهما أكثر الأساليب الإنشائية انتشارًا في العناوين، ويكثر **أسلوب الاستفهام** في العناوين القصيرة، ومتوسطة الطول، كما يُلحَظ أن صياغة الشعراء له تأتي على **ضربين**: فالضرب **الأول:** ذو صياغة بالغة الإيجاز؛ إلى حدّ الاجتزاء بجملة غير تامة، والضرب **الآخر**: ذو صياغة مكتملة الأركان، وجملة تامة المعنى، فمن شواهد الضرب الأول: لمن؟ عند عمر أبو ريشة[8]، و: كيف كان؟ و: لماذا؟ و: ماذا؟ عند نزار قباني[9]، و: إلى أين عند حسن

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 17.
(2) انظر: **ديوانه** 3/ 321.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 41.
(4) انظر: **ديوانه**: 9، 423.
(5) انظر: **ألحان مصرية**: 5.
(6) انظر: **ديوانه**: 696.
(7) راجع: 266 ـ 268، 387 من هذا البحث.
(8) انظر: **ديوانه**: 628.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 203، 270، 2/ 815.

القرشي[1]، وبلند الحيدري[2]، و: كيف؟ عند سعدي يوسف[3]، وغازي القصيبي[4]، و: متى؟ عند أحمد الصالح[5].

ومن شواهد الضرب الآخر ذي الصياغة المكتملة: ماذا استفدت؟ عند العقاد[6]، و: من نحن عند نسيب عريضة[7]، و: متى نلتقي؟ عند طاهر زمخشري[8]، و: أين أذهب؟ عند نزار قباني[9]، و: ماذا يقول النهر؟ عند نازك الملائكة[10]، و: من أين تأتي القصيدة؟ عند سعدي يوسف[11].

وفي الشواهد السابقة لكلا ضربي الاستفهام لا يخطئ المتلقي سمة التشويق التي يتميز بها هذا الأسلوب؛ بسبب ما يلوِّح به من وعد مؤجَّل بالكشف والبيان؛ ولكنّ **المفارقة** التي يجب تسجيلها هنا أن سمة التشويق كانت أكثر بروزًا في عناوين الضرب الآخر ذي الصياغة المكتملة، ولعل ذلك يعود إلى أن هذه العناوين تضمّنت تلميحات جاذبة إلى موضوعات قصائدها، بينما لم تتضمن عناوين الضرب الأول سوى أدوات استفهام عامة ومعروفة من قبل؛ دون إغراء القارئ بأي إشارة إلى موضوع القصيدة.

ويكثر **أسلوب النداء** في العناوين القصيرة بخاصة؛ بسبب ما تتسم به جملة النداء من تركيب موجز، وقد يكون النداء حقيقيًا لمنادى عاقل حاضر، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: يا رفيقي عند ميخائيل

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 519.
(2) انظر: **ديوانه**: 342.
(3) انظر: **الوحيد يستيقظ**: 33.
(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 704.
(5) انظر: **قصائد في زمن السفر**: 17.
(6) انظر: **أعاصير مغرب**: 40.
(7) انظر: **الأرواح الحائرة**: 151.
(8) انظر: **مجموعة الخضراء**: 853.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 695.
(10) انظر: **ديوانها** 2/ 304.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 71.

نعيمة[1]، و: يا رفاقي عند إيليا أبو ماضي[2]، و: أيتها الحالمة بين العواصف عند أبي القاسم الشابي[3]، و: يا أخي عند حسن القرشي[4]، و: يا صديقي عند بلند الحيدري[5]، وأحمد العواضي[6]، و: يا ريم، و: يا أعزّ النساء عند غازي القصيبي[7].

وقد يكون النداء لغائب بعيد لا تُنتظَر استجابته للنداء، ويكثر هذا في قصائد الرثاء، فيكون تعبيرًا عن الحزن والتفجع، ويتكرر هذا في عناوين القصائد عند غازي القصيبي بخاصة؛ بسبب وفرة المراثي في شعره، ومن شواهد ذلك: أمّاه، و: يا ملَك، و: واخالداه، و: سلامًا.. يا أبا بندر، و: وأوّاه يا فاروق، و: أأبا الفُرات، و: يا أعزّ الرجال[8].

وقد يوجِّه الشاعر النداء إلى نفسه بأسلوب غير مباشر؛ عبر مناجاة القلب، أو النفس، أو أحد أحواله المتقلِّبة، فيكون بمعنى المواساة، ومن شواهد ذلك: يا نفس عند جبران[9]، وعند إيليا أبو ماضي[10]، و: يا غريبَ الدار عند الجواهري[11]، و: يا قلب عند طاهر زمخشري[12]، وغازي القصيبي[13].

وقد يُنادَى غير العاقل؛ بقصد التأمل في إيحاءاته، والتفكّر في

(1) انظر: **همس الجفون**: 75.
(2) انظر: **ديوانه**: 151.
(3) انظر: **أغاني الحياة**: 155.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 481.
(5) انظر: **ديوانه**: 322.
(6) انظر: **إن بي رغبة للبكاء**: 35.
(7) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 634، 663.
(8) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 277، 396، 762، 793، ويا فدى ناظريك: 25، 35، وحديقة الغروب: 69.
(9) انظر: **المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية**: 577.
(10) انظر: **ديوانه**: 473.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 229.
(12) انظر: **مجموعة الخضراء**: 363.
(13) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 142.

معانيه، ومن شواهد ذلك: يا زمان عند رشيد أيوب[1]، و: يا بحر عند ميخائيل نعيمة[2]، ومحمد الزبيري[3]، و: يا ليل عند نسيب عريضة[4]، و: يا دجلة الخير عند الجواهري[5]، و: يا رمل عند عمر أبو ريشة[6]، و: يا طير عند طاهر زمخشري[7]، و: يا قمر عند يوسف الخال[8]، و: يا صحراء عند غازي القصيبي[9]، و: أيها المطر عند هيفاء الحمدان[10].

وأمّا **أسلوب التعجب**؛ فهو أقلّ انتشارًا في العناوين من الأسلوبين السابقين، ولعل ذلك عائد إلى استناده إلى صيغتين قياسيتين محفوظتين تُضعفان قدرة الشاعر على التجديد والابتكار، وهذا السبب نفسه قد يفسِّر أيضًا ما يُلحظ في عناوين التعجب من افتقار إلى الجذب والتشويق. وكما هو الحال في كلام الناس المعتاد، وفي النصوص المكتوبة؛ فإن صيغة: ما أفعله هي الصيغة السائدة في عناوين التعجب، فيما يندر جدًّا أن تعثر على عنوان مكتوب بالصيغة الأخرى للتعجب: أفعِلْ به[11].

ومن شواهد أسلوب التعجب في عناوين القصائد: ما أحبَّ الكروان! عند العقاد[12]، و: ما أضيعَ الصبر عند إبراهيم ناجي[13]، و: ما أحلى

(1) انظر: **الأيوبيات**: 70.

(2) انظر: **همس الجفون**: 97.

(3) انظر: **ديوانه**: 395.

(4) انظر: **الأرواح الحائرة**: 102.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 23.

(6) انظر: **ديوانه**: 484.

(7) انظر: **مجموعة الخضراء**: 128.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 56.

(9) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 261.

(10) انظر: **تفقّد غيابك**: 81.

(11) هناك صيغة قياسية ثالثة غير مشهورة للتعجب، وهي: فعُل اللازم؛ انظر: **النحو الوافي** 3/ 347، **والتراكيب اللغوية**: 35.

(12) انظر: **هدية الكروان**: 19.

(13) انظر: **ديوانه**: 295.

المجهول! عند أحمد قنديل[1]، و: ما أبعدَ الماضي عند البياتي[2]، و: ما أشهى الحنان عند أحمد الصالح[3]، و: ما أعجبَ الأيام! عند عبد الرحمن القعود[4].

وقد تكتسب عناوين التعجب قدرًا من الجذب والتشويق حين يعتريها الحذف؛ مثل: ما أوجع عند عمر أبو ريشة[5]، أو عندما تأتي بصيغة مطلقة غير قياسية؛ مثل: عجبًا! عند إبراهيم ناجي[6]، وأسماء الزهراني[7].

4 ـ عنوان أساليب البديع

كان لهذه الأساليب حظوة ومكانة عالية عند الشعراء والكتّاب في العصر العباسي وما بعده من عصور الأدب العربي القديم، ثم انحسر الاهتمام بها في العصر الحديث؛ لكن ما يزال لها حضور عند بعض الأدباء والمبدعين المعاصرين، وهم فئتان: فئة تنزع نحو الأساليب التراثية: تأثرًا واحتذاءً ظاهريين، وفئة تقتنص هذه الأساليب؛ لغرض إحداث المفارقة بين الشكل التراثي، والمضمون المعاصر.

وأكثر أساليب البديع شيوعًا في عناوين القصائد: الطباق، والسجع، والجناس، والاقتباس. أمّا **الطباق**؛ فهو: الجمع بين معنيين متضادين حقيقةً أو تقديرًا في جملة واحدة[8]، وسبق التنبيه على شيوعه في عناوين القصائد عند الشعراء الوجدانيين بخاصة؛ بسبب نزعة التأمل عندهم[9]، ومن شواهده في العناوين: داء أم دواء، و: بين الحياة والموت، و: بين

(1) انظر: **نقر العصافير**: 114.

(2) انظر: **ديوانه 1**/ 34.

(3) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 77.

(4) انظر: **قطعة ليل منسية**: 29.

(5) انظر: **ديوانه**: 51.

(6) انظر: **ديوانه**: 319.

(7) انظر: **انكسارات**: 58.

(8) انظر: **المثل السائر** 3/ 143، **والإيضاح**: 259، **والتبيان**: 341.

(9) راجع: 223 ـ 224 من هذا البحث.

الحقيقة والخيال عند عبد الرحمن شكري[1]، و: الربح والخسارة عند المازني[2]، و: تفاؤل وتشاؤم، و: الصِّرف والمزيج عند العقاد[3]، و: بين مدٌّ وجزْر عند إيليا أبو ماضي[4]، و: سؤال وجواب عند علي محمود طه[5]، و: كفر وإيمان عند محمد الزبيري[6]، و: بين الرضا والغضب، و: بين الروح والجسد عند بدر السياب[7]، و: الموت بالبكاء والضحك عند محمد إبراهيم أبو سنّة[8]، و: أول الحلم آخر الحزن عند علوي الهاشمي[9]، و: شموخ في زمن الانكسار، و: صرخة في زمن الهمس عند عبد الرحمن العشماوي[10]، و: فراق على أمل اللقاء عند هند المطيري[11].

ومن ضروب الطباق: **المقابلة**، وهي طباق مركَّب؛ إذْ يُؤتى فيه بمعنيين متوافقين فأكثر؛ ثم بما يقابلهما من المعاني[12]، وحضورها في العناوين أقلّ بكثير من حضور الطباق، ومن شواهدها: يُسرف **الغائب الآخر** من عزائي يجزع **الحاضر الأول** من بكائي عند عبد الله الزيد[13].

ويشترك السجع والجناس في سِمة: الجرس الإيقاعي، **فالسجع** هو: «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»[14]، ولا يُشترط في السجع

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 109، 3/ 247، 278.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 145.
(3) انظر: **عابر سبيل**: 88، **وأعاصير مغرب**: 97.
(4) انظر: **ديوانه**: 650.
(5) انظر: **ديوانه**: 288.
(6) انظر: **ديوانه**: 101.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 407، 409.
(8) انظر: **أجراس المساء**: 17.
(9) انظر: **العصافير وظلّ الشجرة**: 98.
(10) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 9، 183.
(11) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 23.
(12) انظر: **مفتاح العلوم**: 424، **والتبيان**: 346.
(13) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 131.
(14) **الإيضاح**: 302، وانظر: **المثل السائر** 1/ 210.

أن يكون بين الجمَل؛ كما أوجب ذلك بعض الباحثين[1]؛ لأن البلاغيين أوردوا من شواهده ما جاء ضمن جملة واحدة[2]؛ كما في قوله تعالى: ﴿فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ﴿٢٨﴾ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ﴿٢٩﴾ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ﴾ [الواقعة: 28 ـ 30].

غير أن إشارة البلاغيين إلى الفواصل في تعريف السجع تُوحي بأنهم يشترطون وجود فاصل بين الكلمتين المسجوعتين؛ ليتسنّى لكل كلمة منهما أن تستقل عن الأخرى، وتغدو فاصلة منفردة، وهذا يعني أنه لا سجع بين كلمتين متجاورتين؛ كما لو قلتَ: سماء وسناء، ومع هذا فلا يمكن إنكار ما في هذا السجع المفرد من جرس إيقاعي، ومن هنا يمكن أن نعدّه: ملحقًا بالسجع.

ومن شواهد السجع في عناوين القصائد: وردة بيضاء نبتتْ في مسفك دماء، و: البلّورات السوداء على عيون النساء عند خليل مطران[3]، و: مرأى الجمال وذكرى الجلال عند عبد الرحمن شكري[4]، و: الشاعر والملك الجائر عند إيليا أبو ماضي[5]، و: رفع القمع عن فراشة الدمع عند محمد عفيفي مطر[6]، و: سندباد.. وعجائب البلاد عند عصام الغزالي[7]، و: تهجّيتُ حُلمًا تهجّيتُ وهْمًا عند محمد الثبيتي[8]، و: تصمت القاعة الفيحاء.. فتُورِق القناديل بالعزاء، و: يا ميّت الأحياء: هذه مسوّدة الرثاء.. عند عبد الله الزيد[9]، و: جميل الألحان وعمرٌ ثان عند اعتدال الذكر الله[10]، و: إمضاء في الغيمة البيضاء عند ياسر آل غريب[11].

---

(1) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 39.

(2) انظر: **الإيضاح**: 303، **والمطوَّل**: 453 ـ 454.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 255، 3/ 254.

(4) انظر: **ديوانه** 8/ 695.

(5) انظر: **ديوانه**: 770.

(6) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 147.

(7) انظر: **هوى الخمسين**: 49.

(8) انظر: **ديوانه**: 147.

(9) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية**: 196، 250.

(10) انظر: **واستمطرتُك عشقًا**: 15.

(11) انظر: **أتنفّس الألوان**: 16.

ويُكثر محمد أبو دومة في عناوين قصائده من استثمار السجع؛ لتحقيق تناص أسلوبي مقصود مع العناوين التراثية، ومن شواهد ذلك عنده: السغب الظمي.. في البلاط الفاطمي، و: مقامة الارتشاف من الشفاه الجفاف، و: باب من واتتْه الشجاعة بحافة الطاعة، و: باب العصفور الطيِّب الغرِّيد والعقاب ذي البأس الشديد، و: باب المقصد المحمود في وجوب عدم تخطّي الحدود، و: باب من أنذر ثم لم يعذر[1].

ومن شواهد **الملحق بالسجع** في عناوين القصائد: مثاب وعتاب عند محمد الزبيري[2]، و: نظرة وخطرة عند خليل شيبوب[3]، و: الفؤاد في الحِداد عند نسيب عريضة[4]، و: المساء في الصحراء عند أحمد زكي أبو شادي[5]، و: لقاء ودعاء عند علي محمود طه[6]، و: جلاء أو فناء عند محمود حسن إسماعيل[7]، و: إزميل وتماثيل عند محمد فقي[8]، و: الحبّ.. والطب عند عمر الأميري[9]، و: سنابك أهدابك عند عزت الطيري[10].

أمّا **الجناس**، ويُسمّى: التجنيس أيضًا؛ فهو: الإتيان بكلمتين متفقتين لفظًا ومختلفتين معنى[11]، وهذا حدّ الجناس التامّ الذي تتفق فيه اللفظتان المتجانستان في: نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، وهيئتها؛ أي الحركات

(1) انظر: **السفر في أنهار الظمأ**: 133، **والوقوف على حدّ السكّين**: 54، 67، 74، 81، 92.

(2) انظر: **ديوانه**: 164.

(3) انظر: **الفجر الأول**: 99.

(4) انظر: **الأرواح الحائرة**: 170.

(5) انظر: **الشعلة**: 21.

(6) انظر: **ديوانه**: 391.

(7) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 999.

(8) انظر: **قدَر ورجل**: 111.

(9) انظر: **قلب ورب**: 91.

(10) انظر: **عبير الكمنجات**: 107.

(11) انظر: **روضة الفصاحة**: 159، **والإيضاح**: 294، **وجنان الجناس**: 33 ـ 36.

الشكلية على الحروف، فإذا اختلفت اللفظتان في أحد هذه الضوابط الأربعة؛ **فهو الجناس غير التام**، وله تسميات وتفريعات كثيرة عند البلاغيين[1]، والجناس التام نادر في الكلام، وبعض شواهده عند البلاغيين تشي بالتكلف والافتعال، بينما يمتاز الجناس غير التام بأنه أكثر انتشارًا، وأقلّ تكلّفًا، وله حضوره اللافت في العناوين.

ومن شواهده في عناوين القصائد: عَبرة وعِبرة عند الأخطل الصغير[2]، و: الخمود والجمود عند عبد الرحمن شكري[3]، و: المرأة والمِرآة عند إيليا أبو ماضي[4]، ومثل هذا العنوان؛ لكن بتنكير الكلمتين عند هناء الحمراني[5]، و: بين الحب والحرب عند علي محمود طه[6]، و: الحصان.. والحصار عند محمد العيد الخطراوي[7]، و: شعر وشعور، و: أمل وألم، و: دمعٌ.. ودم عند عبد الرحمن العشماوي[8]، و: **أنتفي** برحيل **الأسى**. **أحتفي** بنشوء **الأسف** عند عبد الله الزيد[9]، و: شعر وشر عند عبد الله الرشيد[10]، و: كأنما الرؤية رؤيا عند فيصل أكرم[11].

وآخر أساليب البديع الشائعة في عناوين القصائد **الاقتباس**، وهو: تضمين الكلام شيئًا من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي؛ دون نصٍّ على ذلك[12]، وتُقتبس الآية والحديث، أو جزء منهما، ويقع الاقتباس؛ حتى

(1) انظر: **المثل السائر** 1/ 268، والإيضاح: 296، **والتبيان**: 482، **وجنان الجناس**: 45 - 82.

(2) انظر: **ديوانه**: 11.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 95.

(4) انظر: **ديوانه**: 547.

(5) انظر: **انتحار الحكايا**: 22.

(6) انظر: **ديوانه**: 322.

(7) انظر: **تأويل ما حدث**: 97.

(8) انظر: **صراع مع النفس**: 56، 82، **وشموخ في زمن الانكسار**: 59.

(9) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية**: 167.

(10) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 40.

(11) انظر: **آتٍ من الوادي**: 64.

(12) انظر: **الإيضاح**: 322، **والتبيان**: 416.

لو بكلمة واحدة[1]؛ ولا سيما إذا كانت من الكلمات التي لم تكن مألوفة الاستعمال قبل مجيئها في القرآن، أو الحديث، وللاقتباس ضوابطه المرعية، ومن أهمها: المحافظة على الدلالة الأصلية للنص المقتبَس، والوفاء بما يلزم له من إكرام وتوقير[2].

وفي عناوين القصائد يمكن الحديث عن **نوعين** من الاقتباس، وهما: الاقتباس **المباشر** الذي يلتزم بنقل النص المقتبَس؛ كما ورد، والاقتباس **غير المباشر** الذي يتضمن إشارة، أو تلميحًا إلى النص المقتبَس؛ دون الالتزام بصياغته كما ورد.

فمن شواهد **الاقتباس المباشر من القرآن في عناوين القصائد**: كلّ من عليها فان عند إيليا أبو ماضي[3]، و: هل من مزيد عند محمد الزبيري[4]، و: قاب قوسين عند محمود حسن إسماعيل[5]، و: خائنة الأعين عند صالح جودت[6]، و: إرَم ذات العماد عند بدر السياب[7]، و: يوسف أيّها الصدِّيق عند أحمد سويلم[8]، و: براءةٌ من الله عند عصام الغزالي[9]، و: أضغاث أحلام عند أحمد الصالح[10]، و: عذاب الظُّلّة عند محمد أبو دومة[11]، و: يسألونك عن الساعة عند علي الدميني[12]،

(1) انظر: **روضة الفصاحة**: 144.

(2) انظر: **شرح الكافية البديعية**/326، **وخزانة الأدب** 2/ 455، **واستلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل**: 35 ـ 38.

(3) انظر: **ديوانه**: 300.

(4) انظر: **ديوانه**: 100.

(5) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1085.

(6) انظر: **ألحان مصرية**: 121.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 349.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 202.

(9) انظر: **هوى الخمسين**: 50.

(10) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 63.

(11) انظر: **الوقوف على حدّ السكّين**: 19.

(12) انظر: **رياح المواقع**: 49.

و: قُضي الأمر عند عبد الرحمن العشماوي[1]، و: ولو ألقى معاذيره عند عبد الله الزيد[2]، و: عين اليقين عند أشجان هندي[3]، و: لا تقصص رؤياك عند محمد النبهان[4]، و: أعِدّوا لهم ما استطعتم عند مريم الساعدي[5].

ومن شواهد الاقتباس المباشر **من الحديث النبوي** في العناوين: إن من البيان لسحرًا عند خليل مطران[6]، وهو جزء من حديث نبوي أخرجه البخاري ومسلم في صحيحيهما[7]، و: أوَ مخرجيَّ هم؟ عند حسين العروي[8]، وهو جزء من حديث نبوي عن بدء الوحي أخرجه كذلك البخاري ومسلم في صحيحيهما[9].

ومن الاقتباس المباشر: ضربٌ ذو أسلوب أوجز، وأقلّ وضوحًا، وهو: الاكتفاء باقتباس **كلمة واحدة من القرآن**، ومن شواهد هذا في عناوين القصائد: الأعراف عند ملَك عبد العزيز[10]، و: المرجِفون عند عمر الأميري[11]، و: الإفك، و: السامريّ عند حسن الزهراني[12]، و: جهة الصافنات عند محمد العطوي[13].

---

(1) انظر: **نقوش على واجهة القرن الخامس عشر الهجري**: 13.
(2) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 89.
(3) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 97.
(4) انظر: **دمي حجرٌ على صمت بابك**: 23.
(5) انظر: **باب آخر للريح**: 7.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 55.
(7) انظر: **صحيح البخاري**: 1049 (كتاب الطب: الحديث رقم: 5767)، **وصحيح مسلم** 2/ 594 (كتاب الجمعة: الحديث رقم: 869).
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 213.
(9) انظر: **صحيح البخاري**: 24 (كتاب بدء الوحي: الحديث رقم: 3)، **وصحيح مسلم** 1/ 142 (كتاب الإيمان: الحديث رقم: 160).
(10) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 624.
(11) انظر: **ألوان طيف**: 360.
(12) انظر: **تماثل**: 28، 140.
(13) انظر: **ما ينتهي بالسكون**: 48.

ومثل هذا النهج في الاقتباس؛ لكن من **الحديث النبوي** عنوان: الغلام عند عبد الله الوشمي[1]، وهو مقتبس من الحديث النبوي الذي أخرجه مسلم في صحيحه عن قصة الغلام وأصحاب الأخدود[2]، ودلالة الاقتباس في هذا العنوان يؤكدها ختم القصيدة باقتباس آخر من الحديث النبوي نفسه[3].

أمّا الاقتباس **غير المباشر** الذي يتضمن إشارة، أو تلميحًا إلى النص المقتبَس؛ دون الالتزام بصياغته؛ فمن شواهده في عناوين القصائد: حدائق الزقّوم عند محمد عفيفي مطر[4]، و: قاب قرنين عند سعد الحميدين[5]، و: تالله لن أبرحها عند عبد الله الزيد[6]، و: يوسف.. والبقرات العجاف عند جاسم الصحيّح[7].

هذه هي أبرز أساليب البديع التي استثمرها الشعراء في عناوين قصائدهم، وتبقى أخيرًا الإشارة إلى أنه قد يجتمع في بعض العناوين أكثر من أسلوب من أساليب البديع، ومن شواهد ذلك: الشكر الأسمى للأمير الأسنى عند خليل مطران[8]، وفي هذا العنوان سجع، وجناس، و: مغنم أم مغرم عند عبد الرحمن شكري[9]، وفي هذا العنوان طباق، وجناس، و: رهبة البُعد في برهة القُرب عند حسن الزهراني[10]، وفي العنوان طباق، وجناس. ولا يخفى ما في اجتماع هذه الأساليب البديعية في عنوان واحد من تكلف وثِقَل.

---

(1) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 26.
(2) انظر: **صحيح مسلم** 4/ 2299 (كتاب الزهد والرقائق: الحديث رقم: 3005)
(3) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 29.
(4) انظر: **الجوع والقمر**: 45.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 481.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية**: 114.
(7) انظر: **نحيب الابجدية**: 167.
(8) انظر: **ديوانه** 2/ 105.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 104.
(10) انظر: **تماثل**: 104.

رابعًا: أنواع العنوان بالنظر إلى فضائه البصري

والمقصود بالفضاء البصري: ما يصاحب النص من وسائل ورموز بصرية تقدِّم للقارئ إشارات دلالية تؤكِّد، أو توجِّه دلالات الكلام المكتوب، ومن هذه الوسائل: التحكم في توزيع البياض والسواد في الصفحة، وحجم الخط، ونوعه، وكيفية كتابته بشكل أفقي، أو رأسي، أو معاكس لاتجاه الكتابة، أو مقلوب، أو دائري، أو مُنحَنٍ، أو مموَّج، أو مقطَّع، أو مجسَّم، أو مؤطَّر بأشكال هندسية، وكذلك علامات الترقيم المصاحبة للنص[1].

وقد حاول بعض الباحثين تعليل هذا التوجه البصري الجديد في الشعر العربي، فرأى شربل داغر أن انتقال القصيدة في أربعينات القرن العشرين من النظام العروضي القديم الذي يضبط القصيدة بنظام شكلي محدد في شطرين إلى النظام التفعيلي الذي يتسم بالمرونة الشكلية في كيفية كتابة سطوره هو الذي «سمح بانبثاق شعرية عربية بصرية»[2]، وعبّر الباحث عبد الرحمن المهوّس عن هذا الرأي بأسلوب أوضح، فقال: «إن حلول السطر مكان الشطر، وتراوحه بين المدّ والجزْر؛ فجّر أشكالًا هندسية متنوعة تستثمر الإيقاع البصري، وتُبحر في مجهوله؛ مُشرِكةً بصر القارئ وذهنه في بناء النص، وإثراء دلالاته»[3].

ورأى رضا بن حميد أن بروز هذه الظاهرة في الشعر المعاصر يعود إلى «هيمنة الفنون البصرية، واتساع حضورها في عصرنا؛ إلى درجةٍ باتت

---

(1) انظر: **الشعرية العربية الحديثة**: 26 ـ 32، **والشكل والخطاب**: 233 ـ 250، **والخطاب الشعري الحديث**: 100 ـ 105، **وإشكالية التلقي والتأويل**: 108 ـ 132، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 44 ـ 56، **وبلاغة المكتوب**: 58 ـ 64.

(2) **الشعرية العربية الحديثة**: 26، وانظر قريبًا من هذا الرأي عند السعيد الورقي في: لغة الشعر العربي الحديث: 202.

(3) **انزياح الإيقاع**: 148، وانظر أيضًا: **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 299 ـ 300.

فيها الصورة تنافس اللغة؛ لتشكّل القصيدة تشكيلًا جديدًا يُفضي بنا إلى لون مخصوص من التلقي»[1].

بينما ذهب كلّ من: سعد البازعي، وامتنان الصمادي إلى أن هذا الاهتمام بالتشكيل البصري للنص عند الشعراء المعاصرين محاولةٌ للتعويض عن انحسار الوظيفة الإنشادية للقصيدة التي كانت تجعل المتلقي واقعًا تحت تأثير إلقاء الشاعر، وما يتسم به من هيئة، وملامح، ونبرات صوت، ومن هنا تحاول القصيدة البصرية أن تدعم التعبير اللفظي بما يمتلكه فضاء النص من إمكانات تشكيلية كبيرة؛ تُهيّئه ليكون جزءًا من بناء القصيدة[2].

وكان للتطور الكبير الذي شهدتْه الطباعة، وتعدد خيارات التنسيق الجمالي فيها؛ بالإضافة إلى اتساع سلطة القراءة، وعلوّ شأن القارئ في الأدب الحديث، وتعويل الشاعر على فطنته؛ لتفسير التشكيل البصري للقصيدة؛ كان لهذا كله إسهام بارز في تعزيز هذه الظاهرة[3].

كذلك أشار عدد من الدارسين إلى تشابه هذه الظاهرة مع ما شهدته بعض عصور الأدب العربي القديم من ظواهر تشكيلية مشابهة؛ كالموشّحات، والتختيم، والشعر المشجّر، والهندسي[4]، كما أبانوا عن إسهام بعض التيارات الشعرية المعاصرة ذات التوجه التجريبي في نشوء هذه الظاهرة في الآداب الغربية ابتداءً، ثم في أدبنا العربي انتهاء[5].

---

(1) **الخطاب الشعري الحديث**: 105.

(2) انظر: **إحالات القصيدة**: 316، و**شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 43.

(3) انظر: **انزياح الإيقاع**: 149 ـ 154.

(4) انظر: **الشكل والخطاب**: 152 ـ 163، و**إشكالية التلقي والتأويل**: 92، و**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**: 33 ـ 37، و**انزياح الإيقاع**: 148، ثم انظر: **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**: 181 ـ 185، 209 ـ 217.

(5) انظر: **الشفاهية والكتابية**: 232 ـ 234، و**الشعرية العربية الحديثة**: 15، و**الشكل والخطاب**: 181 ـ 196، و**الغموض في الشعر العربي الحديث**: 301، و**إشكالية التلقي والتأويل**: 93، و**شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 43.

ويبقى أن الإسراف في استعمال تقنيات الفضاء البصري قد يحوِّل النص الشعري إلى ميدان يتبارى فيه الشعراء والنظّامون لاستعراض المهارات والألعاب البصرية البعيدة عن روح الشعر الذي هو في الأساس تعبيرٌ لغوي[1]، ولعل أوضح شاهد على الأثر السلبي للمبالغة في استعمال هذه التقنيات البصرية ما يُلحظ من افتقاد المتلقي الرغبة والقدرة معًا على متابعة قراءة القصيدة في دواوين بعض الشعراء الذين جنحوا إلى هذا النهج التشكيلي، ومنهم: محمد بنّيس في ديوانه: في اتجاه صوتك العمودي[2]، فالديوان أشبه بمعرض فني للخط العربي بسطوره المائلة، والمتموِّجة، والمقلوبة التي تصدّ القارئ بطريقة كتابتها المعقّدة عن القراءة، وتدفعه للاكتفاء بالمشاهدة.

وإذا كان عدد من الشعراء، ومن الأدباء بعامة قد تفنّنوا في استثمار هذه الوسائل البصرية في نصوصهم؛ فإن ما طال العناوين من هذا التفنن كان في معظمه من نصيب عنوان الغلاف؛ أي عنوان الديوان، وعنوان الرواية، أمّا عنوان القصيدة؛ فقد كان حضور هذه التقنيات الشكلية فيه أضعف، وأقلّ جِدّة مما هو عليه في النص وعنوان الغلاف، وتكاد تنحصر الوسائل البصرية المصاحبة لعنوان القصيدة في **نوعين**، وهما: العنوان البصري الفضائي، وعنوان علامات الترقيم، وهما بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ العنوان البصري الفضائي

وسائل التشكيل البصري التي يستعملها الشعراء لملء فضاء العنوان، أو إفراغه متنوعة، فقد تُقطّع الكلمات فيه إلى أحرف منثورة، وقد يُكتب بطريقة عمودية؛ بدلًا من الطريقة الأفقية المعتادة، وقد يُعرض مقلوبًا، أو بشكل هندسي[3]، وفيما يخص عنوان القصيدة؛ فإن التفنّن في توزيع

(1) انظر: **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 304، **وإشكالية التلقي والتأويل**: 131، **والحداثة في الشعر السعودي**: 182.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 241 ـ 329، ثم انظر إشادة الناقد رضا بن حميد بصنيعه في: **الخطاب الشعري الحديث**: 104.

(3) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 211 ـ 212، **والتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**: 38 ـ 72.

السواد والبياض في فضاء العنوان هو القاسم المشترك بين شواهد هذه الظاهرة، وكثيرًا ما يستعين الشعراء كذلك بعلامات الترقيم؛ لدعم الدلالة المقصودة من طريقتهم المغايرة للمألوف في توزيع السواد والبياض، والمقصود بالسواد هو: الحروف والكلمات المكتوبة، أمّا البياض فهو: الفراغات الفاصلة بينها، والمحيطة بها.

وبصورة عامة فإن كثرة السواد في العنوان؛ أي تواصل الكلام وامتداده، وضيق الفواصل بين كلماته، والحجم الكبير أو السميك للخط المكتوب به يدلّ على الموقف المنفتح للشاعر، وتعلّقه بالأشياء الخارجية، أمّا شيوع البياض في العنوان؛ أي تقطّع كلماته، واتساع الفواصل والفراغات بينها، وصِغَر حجم الخط المكتوب به؛ فيدل على موقف انطوائي من العالم، وميل إلى الوحدة والانفراد بعوالم النفس الداخلية[1].

ولهذا التصور العام تفصيل يتبين من خلال الضروب الخاصة بهذا النوع من العنوان؛ فمنها: أن تُوضع الفراغات البيضاء في غير مكانها المعتاد، فتُقحَم بين حروف الكلمة الواحدة؛ للإيحاء بدلالة معينة، ومن شواهد ذلك عنوان قصيدة عز الدين المناصرة: آ . . . وي . . . ها[2]، وتقطيع هذه الكلمة يجعل البصر يركّز على حروفها المفردة التي تحكي صوت التأوّه والصراخ، فهو طلب للإيواء يحمل معنى الضراعة والإلحاح الشديد، وقد جاء في القصيدة موجّهًا إلى مدن الغربة؛ على لسان الفَرس البيضاء.

ومن شواهده كذلك عنوان قصيدة عبد العزيز المقالح: وجه (ص ن ع ا ء) بين الحلم والكابوس[3]، وتقطيع حروف صنعاء يوحي بتمزقها، وتباعد انتماءاتها، ويؤكد الشاعر هذا المعنى في القصيدة حين يُشير إلى تعدد وجوه صنعاء التي هي في حقيقتها رمز للإنسان اليمني المغترب في شتى البلدان.

(1) انظر: **الشكل والخطاب**: 104.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 25.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 674.

ومن شواهده عنوان قصيدة تركي الزميلي: إلي\ها[1]، وفي هذا الفصل إيحاء بأنه حين يوجِّه الخطاب إليها؛ فهو يوجِّهه كذلك إلى نفسه: (إليّ)؛ لقربها الشديد منه، والقصيدة تؤكِّد هذه الدلالة؛ حين تشير إلى مكانتها عنده، وأنها تُقاسمه روحه، ونبض دمه.

ومنه أيضًا عنوان قصيدة آسية العمّاري: كدم ـ ع جديد[2]، ولعلّ فصل العين عن بقية الكلمة يُراد منه التركيز على تضمّن الدمع للدم: لفظًا، ومعنى، وهي دلالة توحي بها القصيدة أيضًا؛ حين تصوِّر المرأة الباكية تفتِّش حائرةً في غموض الدماء.

وقد يحدث العكس، فيُحذَف الفراغ الأبيض الفاصل بين الكلمتين، وتُكتبان موصولتين متداخلتين، وهو ضرب من العنوان الفضائي يصادم قواعد الكتابة والإملاء بقدْر أكبر من الضرب السابق، ومن شواهده عنوان قصيدة محمد الحربي: بلقيسزياد[3]، وتظلّ القصيدة تردّد هاتين الكلمتين؛ موصولتين أحيانًا، ومفصولتين في أحيان أخرى؛ مع تكرار الإشارة إلى التلازم بينهما، واتحاد وجهيهما، وهو معنى لا يسوِّغ كسر قواعد الكتابة من أجله.

2 ـ عنوان علامات الترقيم

علامات الترقيم هي: رموز اصطلاحية في الكتابة تُعين على فهم الكلام المكتوب، وتوضِّح طريقة قراءته[4]، وجاء اعتمادها بعد زمن طويل من ممارسة الكتابة؛ لتسدّ نقصًا ظلّ ملازمًا لأبجدية الكتابة، وهو: افتقار الكلام المكتوب إلى ما يشبه الملامح الصوتية للمتكلم المتعلقة بكيفية نبر الكلمات، ومواضع الوصل والتوقف بين الجمل؛ أي أن يُترجم الخطّ البياني للصوت[5]، وقد أصبح لعلامات الترقيم أثر حاسم في فهم دلالات

(1) انظر: **مدد**: 39.

(2) انظر: **بشأن وردتين**: 19.

(3) انظر: **بين الصمت والجنون**: 51.

(4) انظر: **الإملاء والترقيم في الكتابة العربية**: 87، **وفن التحرير العربي**: 114.

(5) انظر: **التحرير العربي**: 132، **والشعرية العربية الحديثة**: 24.

النصوص، فغيابها أو تغييرها «غالبًا ما يكون سببًا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض»(1).

ومن أبرز هذه العلامات: **الفاصلة** (،) وتوضع بين الجمل المتعاطفة، والمترابطة معنويًا، وكذلك بين أقسام الشيء الواحد، **والفاصلة المنقوطة** (؛) وتوضع بين جملتين ينبني معنى إحداهما على الأخرى؛ كأن تكون تعليلًا لها، أو مثالًا شاهدًا عليها، أو تفصيلًا لمجملها، أو تخصيصًا لعمومها، **وعلامة التوقف** (.) وتُستعمل للدلالة على انتهاء فكرة تامة، أو فقرة كاملة، **وعلامة التنصيص** «للإشارة إلى نص مقتبس، **وعلامة الحصر** ( ) وهما قوسان أو هلالان يحصران تعليقًا محددًا، أو شرحًا لتعبير غامض، أو تمثيلًا له، **والشَّرطتان** (ـ ـ) للدلالة على حصر الجملة المعترضة في وسط الكلام، **وعلامة الاستفهام** (؟) في نهاية السؤال، **وعلامة التأثر** (!) للدلالة على الانفعال أو التعجب، **وعلامة الحذف** (...) للإشارة إلى كلام محذوف»(2).

وأضاف بعض الدارسين المهتمين بتتبع علامات الترقيم في النصوص الشعرية علامتين أخريين، وهما: **علامة التوقف المؤقّت** (..) وتُستعمل في المواضع التي يُراد فيها التوقف اليسير عن القراءة؛ لغرض التأمل، **وعلامة المدّ النقطي**، وهي أربع نقاط متجاورة؛ فأكثر، وتُستعمل للدلالة على الحروف والكلمات المبتورة من العبارة، وللدلالة كذلك على الصمت؛ ولاسيما في القصائد الدرامية متعددة الأصوات(3).

وإذا كان النثر العربي الحديث قد التزم في مجمله بعلامات الترقيم؛ فإن الشعر الحديث ظل بعيدًا عن الالتزام الدقيق بها؛ باستثناء علامتي: الاستفهام، والتأثر اللتين دخلتا مبكّرتين إلى النصوص الشعرية على أيدي

---

(1) **الشكل والخطاب**: 109.

(2) انظر: **التحرير العربي**: 134 ـ 152، **والإملاء والترقيم في الكتابة العربية**: 89 ـ 96.

(3) انظر: **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**: 121، **والتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**: 208 ـ 210.

أعلام المدرسة الوجدانية[1]، ثم توسع الشعراء المعاصرون في استعمال بقية العلامات في قصائدهم، وسجّل الناقد شربل داغر **مفارقة لافتة** في هذا الشأن، وهي أن الإسراف في استعمال علامات الترقيم في الشعر جاء في البدء على أيدي شعراء مجلة: مواقف الذين دعوا بإلحاح إلى أن يتفلت الشعر العربي من القيود المنطقية والبنائية للكلام؛ مع أن السمة المنطقية والبنائية لعلامات الترقيم واضحة للعيان[2].

أمّا حضور علامات الترقيم في عنوان القصيدة؛ فقد كان على **ضربين**: حضور منفرد لعلامة الترقيم؛ دون أن تكون مصحوبة بالكلام، وهذا الضرب نادر في العناوين، والضرب الآخر هو: حضورها ضمن عبارة العنوان، وهو الضرب الشائع في العناوين، فمن شواهد **الضرب الأول**: عنونة محمود درويش لإحدى قصائده بعلامة استفهام منفردة: ؟[3]، وكذلك صنع حسين العروي الذي وضع علامة الاستفهام بين قوسي تنصيص: «؟»[4]، وجمع العروي في عنوان قصيدة أخرى له بين ثلاث من علامات الترقيم، وهي: علامة الحصر، والفاصلة، وعلامة الحذف، ووضعه هكذا: (...، ...، ...، ...،)[5].

وعنون محمد الصفراني إحدى قصائده بعلامة التأثر؛ مكررة أربع مرات: !!!![6]، ودوّنتْ فاطمة القرني عنوان إحدى قصائدها على هذا النحو: ـــــ؟![7]، فجمعت في العنوان بين ثلاث من علامات الترقيم، وهي علامات: الشَّرطة، والاستفهام، والتأثر، ولهذه الشاعرة اهتمام بالغ بعلامات الترقيم ربما جاءها من عملها الممتدّ في الصحافة، وقد خصّت

(1) انظر: **هدية الكروان**: 33، 71، وهمس الجفون: 21، 64، **وديوان إيليا أبو ماضي**: 140، 273، 655.

(2) انظر: **الشعرية العربية الحديثة**: 25 ـ 26.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 42.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 95.

(5) انظر: المصدر السابق 1/ 181.

(6) انظر: **شارب المحو**: 28.

(7) انظر: **احتفال**: 54.

العنوان من هذا الاهتمام بأوفى نصيب، وستأتي لاحقًا شواهد أخرى من عناوينها تؤكد بروز هذا المنحى عندها إلى حدّ الولع، ومما يشهد لهذا أيضًا أنها أفردتْ قصيدة كاملة للحديث عن علامات الترقيم وشكل الحروف، وهي قصيدة: تشاكيل[1].

ومع أن هذه العناوين للشعراء السابقين لا تتضمن أي إشارة لغوية إلى فحوى القصيدة؛ فإنها قد تُغري القارئ بالاطلاع على النص؛ لمعرفة سرّ هذا الصمت اللغوي، وعلاقته بما في القصيدة من دلالات وإيحاءات، وكما يقول عبد الله الرشيد فإن الاكتفاء بعلامة الترقيم في العنوان ربما يكون «إيذانًا بالعجز عن عنْونة الأثر الشعري، وذلك جزء من معنى يُراد أن يقف القارئ عليه»[2].

أمّا **الضرب الآخر** لعنوان علامات الترقيم؛ فهو ورود هذه العلامات ضمن عبارة العنوان، وفي هذا الضرب يمكن الحديث ابتداء عن ثلاث علامات متقاربة فيما بينها؛ بسبب اتفاقها في استعمال النقاط؛ مع اختلاف عدد النقاط في كل واحدة منها، وهي: **علامة التوقف المؤقّت** (..)، **وعلامة الحذف** (...)، **وعلامة المدّ النقطي**، وهي أربع نقاط متجاورة؛ فأكثر.

أمّا **علامة التوقف المؤقّت**؛ فمن شواهدها الدالة على قصد التوقف قليلًا؛ **لغرض التأمل**: عشرون ألف قتيل .. خبر عتيق عند بلند الحيدري[3]، و: يا ربّ.. يا رب، و: خير.. إن شاء الله عند عمر الأميري[4]، و: سلامًا.. يا أبا بندر، و: وداعية.. للصيف، و: آهٍ.. بيروت عند غازي القصيبي[5]، و: وتنتحر النقوش.. أحيانًا عند سعد

---

(1) انظر: **احتفال**: 76.

(2) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 54.

(3) انظر: **ديوانه**: 347.

(4) انظر: **قلب ورب**: 205، 241.

(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 793، و: واللون عن الأوراد: 43، ويا فِدى ناظريك: 96.

الحميدين[1]، و: السلام عليكِ.. دائمًا عند أحمد الصالح[2]، و: لكَ.. كما أنت عند علي الدميني[3]، و: جدارية.. لدمع ببال الأسى عند عبد الله الزيد[4]، و: غناء.. للفصول الهاربة عند إبراهيم الوافي[5]، و: دم العروبة.. في مزاد علني عند عبد الله الرشيد[6]، و: إليها.. ذات شوق عند حسن الصميلي[7].

وقد تُستعمل علامة التوقف المؤقّت **لغرض التشويق وإثارة الترقب**، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: واليوم.. أعود، و: لا.. لم يمت عند بلند الحيدري[8]، و: رحلة.. في عيون بلادي، و: إلى.. غسان كنفاني عند محمد الفيتوري[9]، و: مجنّح.. فوق السماء عند عمر الأميري[10]، و: وعاد.. في كفن عند محمود درويش[11]، و: يا.. أيها الصديق عند إبراهيم الوافي[12]، و: إليه.. بعضي، و: الفرار.. إلى موعد جنائزي عند عبد الله الرشيد[13]، و: لا تفتح الباب.. للصبح عند ثريّا العريّض[14].

كما تُستعمل هذه العلامة **لغرض المقابلة أو التنويع**، وحينئذ تكون مصحوبة في الغالب بالواو العاطفة، ومن شواهد ذلك في العناوين: وجه

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 285.
(2) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 33.
(3) انظر: **بياض الأزمنة**: 19.
(4) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية**: 24.
(5) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 24.
(6) انظر: **خاتمة البروق**: 144.
(7) انظر: **بعض معاني السماء**: 17.
(8) انظر: **ديوانه**: 384، 645.
(9) انظر: **ديوانه**: 85، 101.
(10) انظر: **قلب ورب**: 71.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 18.
(12) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 74.
(13) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 76، **ونسيان يستيقظ**: 95.
(14) انظر: **امرأة دون اسم**: 125.

أختي.. وجه أمتي، و: هم.. وأنا عند بلند الحيدري[1]، و: أنا.. والمدينة عند أحمد حجازي[2]، و: الحب.. والطب عند عمر الأميري[3]، و: البحر.. والنسيم عند غازي القصيبي[4]، و: وردة الحلم.. وردة الجسد عند علي العلاق[5]، و: الريح.. والشجر، و: الدورق.. والمطر عند محمد العيد الخطراوي[6]، و: وقائع أولى.. احتمالات أخيرة عند إبراهيم نصر الله[7]، و: غيمةٌ لي.. وقميص لفتنتها عند علي الدميني[8]، و: أتّقي يومي.. وأخشى من غدي عند علي صيقل[9].

وقد تُستعمل هذه العلامة في عناوين القصائد؛ **دون أن يكون لها دلالة واضحة**، ويبرز هذا عند بعض الشعراء الذين أسرفوا في استعمال هاتين النقطتين في نهايات كثير من عناوين قصائدهم، فتحوّلت هذه العلامة لديهم إلى حِلْية شكلية غير مرتبطة بدلالة العنوان، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: طاهر زمخشري[10]، ونزار قباني[11]، وعبد الله الفيصل[12]، وحسن القرشي[13]، ....

(1) انظر: **ديوانه**: 433، 586.

(2) انظر: **ديوانه**: 188.

(3) انظر: **قلب ورب**: 91.

(4) انظر: **واللون عن الأوراد**: 55.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 32.

(6) انظر: **تأويل ما حدث**: 45، 140.

(7) انظر: **المطر في الداخل**: 73.

(8) انظر: **بياض الأزمنة**: 89.

(9) انظر: **أغنية للوطن**: 27.

(10) انظر: **ألحان مغترب**: 111، 167، 173، 186، **ومجموعة الخضراء**: 32، 44، 65، 99، 126، 259، 388، 569.

(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 72، 125، 143، 169، 276، 287، 354، 2/ 249، 329، 741.

(12) انظر: **حديث قلب**: 13، 29، 41، 55، 68، 82، 93، 108، 123، 142، 158، 173، 187، 209، 222.

(13) انظر: **ديوانه** 1/ 109، 140، 142، 200، 205، 2/ 422، 3/ 394، 424، 439.

وفاروق جويدة[1]، وإبراهيم الوافي[2]، وفاطمة القرني[3]، ونادية البوشي[4].

وأمّا **علامة الحذف**؛ فتتعدد مواضع ورودها، فقد ترِد في **أول عبارة العنوان**، فتدلّ على كلام مضمر قبلها، ومن شواهد ذلك: ... وصرخت العروس في وجه النهر عند أحمد سويلم[5]، و: ... وللبلاغة الحجر عند عبد الله الرشيد[6]، و: ... حينًا من الضوء عند مسفر الغامدي[7]، و: ...، والشاعرة عند آسية العمّاري[8].

وقد أسرف الشاعر أحمد سويلم في استعمال هذه العلامة في مستهل كثير من عناوين قصائده؛ مع أنه لا دلالة فيها على الحذف، أو تقدير كلام مضمر قبل عبارة العنوان، ومن شواهد ذلك عنده: ... الظمأ، و: ... صوت الشعر، و: ... البحث عن الدائرة المجهولة[9].

وترِد هذه العلامة في **وسط عبارة العنوان**، فلا تعني في معظم مواضعها الحذف، بل يستعملها الشعراء لأغراض تلتقي مع الأغراض السابقة لعلامة التوقف الموقّت، فقد يكون الغرض منها: التشويق وإثارة الترقب؛ مثل: إليكِ... أيتها الجزائر عند سعدي يوسف[10]، و: سنة

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 26، 31، 54، 109، 117، 130، 197، 205، 226، 281، 354، 370.

(2) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 57، 59، 62، 66، 69، 70، 76، 92، 94، 97.

(3) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 25، 46، 59، **ومطر**: 11، 33، 42، 55، 87، 104، **واحتفال**: 10، 24، 56، 91.

(4) انظر: **فتنة البوح**: 11، 45، 47، 55، 59، 69، 83، 91.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 359.

(6) انظر: **نسيان يستيقظ**: 69.

(7) انظر: **حينًا من الضوء**: 59.

(8) انظر: **بشأن وردتين**: 15.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 15، 107، 175، وانظر فيها أيضًا: 213، 261، 355، 417، 486، 526، 573.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 315.

أخرى... فقط عند محمود درويش[1]، و: برقية عاجلة... إلى بلقيس عند غازي القصيبي[2]، و: الموت في... الفراش عند أمل دنقل[3]، و: أترنّم بك... ولكنْ... من أنت؟ عند عبد الله الرشيد[4]، و: للريح... خيل صِباك، و: للوصول... إلينا عند علي الحازمي[5]، و: أول العشب... ضوئي عند معتز قطينة[6]، و: هنا... ألم عند آسية العمّاري[7].

وقد يكون الغرض منها: المقابلة أو التنويع؛ مثل: آفاق... وآفاق عند عمر الأميري[8]، و: أن تُحصي أعراس الروح... والريح عند عبد الله الرشيد[9]، و: السيف... والوردة عند صالح الزهراني[10].

وترِد في **آخر عبارة العنوان**، فتدلّ على أحد أمرين؛ إمّا **الحذف**؛ مثل: قال المسافر للمسافر: لن نعود كما... عند محمود درويش[11]، و: قبل أن...! عند إبراهيم الوافي[12]، و: لِ... عند مسفر الغامدي[13]، وإمّا **الكثرة والامتداد**؛ مثل: أوهام... عند أحمد زكي أبو شادي[14]، و: موجٌ كثير الكلام... عند سميح القاسم[15]، و: أرى شبحي قادمًا من بعيد... و: إلى آخري وإلى آخره... عند محمود درويش[16].

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 181.
(2) انظر: **قراءة في وجه لندن**: 26.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 261.
(4) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 33.
(5) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 75، 79.
(6) انظر: **خلفي الريح مجدولة**: 83.
(7) انظر: **بشأن وردتين**: 83.
(8) انظر: **مع الله**: 55.
(9) انظر: **نسيان يستيقظ**: 74.
(10) انظر: **فصول من سيرة الرماد**: 61.
(11) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 110.
(12) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 88.
(13) انظر: **حينًا من الضوء**: 43.
(14) انظر: **أنداء الفجر**: 45.
(15) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 38.
(16) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 11، 40.

وكما جرى مع علامة التوقف المؤقّت؛ فقد أسرف بعض الشعراء في استعمال علامة الحذف في خواتم عناوين قصائدهم؛ دون أن يكون لها دلالة مفهومة، ومنهم: حسن القرشي[1]، وعمر الأميري[2]، وعبد الرحمن العشماوي[3]، وفاطمة القرني[4].

وتتفق **علامة المدّ النقطي** مع علامة الحذف في استثمار بلاغة الصمت، والإيحاء بأن هناك معنى مغيّبًا؛ غير أن زيادة النقاط فيها تومئ إلى امتداد الكلام المحذوف وكثرته، وقد شاع استعمالها في القصائد الحديثة؛ إذ ترِد في أحيان كثيرة منفردةً بسطر خاص بها؛ حتى أطلق عليها بعض الباحثين اسم: البيت الصامت[5]، وإنما عُدّت بيتًا ـ مع أنها مجموعة من النقاط المتجاورة والمسافات البيضاء بينها ـ لأنها تأتي ضمن سياق ممتد من الكلام قبلها وبعدها؛ يوحي بالمعنى المغيَّب فيها، ويُراد من المتلقي استحضاره، وملء الفراغ به؛ بحسب أفق توقعه[6]، وتدلّ هذه الظاهرة ـ كما يقول محمد عبد المطلب ـ على اتجاه الشعرية الحديثة للتحرك في منطقة الغياب؛ أي غياب المعنى؛ أكثر من التحرك في منطقة الحضور[7]، وهو الاتجاه الذي سبق أن رصده كمال أبو ديب؛ عبر ظواهر شعرية متنوعة تؤكّد ما أصبحت تتسم به اللغة الشعرية الحديثة من ميل إلى تغييب المرئي وإقصائه؛ بدلًا من إبرازه[8].

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 65، 151، 171، 184، 293، 328، 339، 361، 374، 567، 3/ 242، 308.

(2) انظر: **مع الله**: 41، 51، 53، 56، 69، 77، 80، 81.

(3) انظر: **صراع مع النفس**: 19، 26، 33، 44، 51، 58، 62، 65، 73، 78، 85، 91، 96.

(4) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 32، 34، 45، 57، 68، 77، 90، ومطر: 28، 37، 50، 85، 94.

(5) انظر: **وقوفًا بها**: 22.

(6) انظر: **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**: 62 ـ 64.

(7) انظر: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**: 47، وانظر له أيضًا: **ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة**: 73 ـ 74.

(8) انظر: **لغة الغياب في قصيدة الحداثة**: 77 ـ 78، 84، 91، 103.

وكشأن أي أسلوب جديد؛ فقد أسرف بعض الشعراء في استعمال علامة المدّ النقطي، وفي الاحتفاء بلغة الصمت، أو بلغة البياض التي أصبح فيها «غياب اللغة لغةً في حدّ ذاته»[1]، وهو ما جعل ابن عقيل الظاهري يهاجم هذه الظاهرة، ويتّهم أصحابها بالادعاء، والتقليد الأعمى للظواهر الأدبية عند الغرب[2]، أمّا عبد الله الرشيد فرأى أن لهذا الأسلوب ضوابطه، ومنها: الابتعاد عن المبالغة في حشو هذه النقاط؛ دون داعٍ بنائي أو معنوي؛ لأن «تراكم الصمت في نسيج القصيدة يكون ـ في كثيرٍ من الأحيان ـ عِبئًا عليها، ولعله أصبح في عصرنا مهربًا لكثير من منتحلي الشعرية؛ إذ اتخذوه مركبًا، وهم لا يُحسنون سياسته»[3].

غير أن الشعراء لم يتوسعوا في استعمال علامة المدّ النقطي في العناوين؛ كما هو الحال في النصوص؛ ولهذا لم أجد إلّا شواهد قليلة لها في عناوين القصائد عند: بلند الحيدري[4]، ومحمد أبو دومة[5]، وإبراهيم صعابي[6]، ومحمد العطوي[7]، وفاطمة القرني[8]، ونادية البوشي[9]، وإذا كانت فاطمة القرني تبالغ في نثر النقاط في عناوينها بلا حساب ـ كما سلفت الإشارة غير مرة ـ فإن نادية البوشي تسرف في عدد النقاط التي تضعها في بعض عناوينها؛ حتى وصل العدد في أحد العناوين إلى تسع نقاط؛ إذْ كُتِب على هذا النحو: أسئلة.........[10].

ويبقى بعد العلامات الثلاث السابقة المتفقة في استعمال النقاط أربع

(1) **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 152، وانظر فيه أيضًا: 162.
(2) انظر: **العقل الأدبي** 2/ 382 ـ 384.
(3) **وقوفًا بها**: 52، وانظر فيه أيضًا: 33.
(4) انظر: **ديوانه**: 301.
(5) انظر: **السفر في أنهار الظمأ**: 48، 52.
(6) انظر: **زورق في القلب**: 141.
(7) انظر: **على حافة الصمت**: 53.
(8) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 15، 28.
(9) انظر: **فتنة البوح**: 53، 77، 101.
(10) انظر: المصدر السابق: 115.

علامات أخرى من علامات الترقيم، وهي: الفاصلة، وشرطتا الاعتراض، وعلامتا: الاستفهام، والتأثر. أمّا **الفاصلة وشرطتا الاعتراض**؛ فلعلهما أكثر علامات الترقيم ارتباطًا بالنثر؛ بسبب وضوح النزعة الذهنية المبنية على الفصل والتقسيم في دلالتيهما؛ ولهذا فإن كثرة استعمالهما في الشعر المعاصر من المظاهر الدالة على اقترابه من لغة النثر.

والفاصلة أكثر حضورًا في عناوين القصائد من شرطتي الاعتراض، ومن شواهدها: إذن، أزرع الحبق في نواويس المومياءات، وأستعدّ لسهرتي عند سميح القاسم[1]، و: هيلين، يا له من مطر عند محمود درويش[2]، و: وطن، حبل وامرأة عند عبد الله الصيخان[3]، و: لأمسي أحنّ، ولغدي أغنّي... عند عبد الله الرشيد[4]، و: أحلامي، والظلام عند آسية العمّاري[5]. ومن شواهد شرطتي الاعتراض في العناوين: خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض عند محمود درويش[6].

وأمّا **علامتا: الاستفهام، والتأثر**؛ فهما من أكثر علامات الترقيم انتشارًا في عناوين القصائد، ولعل هذا من الأسباب التي أدت إلى استسهال بعض الشعراء استعمالهما بكثرة، وفي مواضع **لا تتناسب** فيها دلالات هاتين العلامتين مع المعنى الذي تتضمنه عبارة العنوان، ومن شواهد ذلك: إلى ليلى ..؟! عند طاهر زمخشري[7]، و: العروبة والإسلام؟! عند محمد فقي[8]، و: في حلق المعرّة؟! عند سعد

(1) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 150.
(2) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 125، وانظر فيه أيضًا: 24، 134، 155، وفي **ديوانه** 2/ 336، 367.
(3) انظر: **هواجس في طقس الوطن**: 59.
(4) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 48.
(5) انظر: **بشأن وردتين**: 65، وانظر فيه أيضًا: 53.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 497.
(7) انظر: **ألحان مغترب**: 70، وانظر فيه أيضًا: 64، 85.
(8) انظر: **قدَر ورجل**: 183، وانظر فيه أيضًا: 124، 135، 145، 187، 201، 236، 308، 342، 368.

الحميدين[1]، و: مدينة..! عند إبراهيم الوافي[2]، و: فعلٌ ماضٍ..؟ عند ثريّا العريّض[3]، و: توقيع! عند حسن الصميلي[4]، و: مسافة ...! عند فاطمة القرني[5] التي تُسرف في استعمال علامة التأثر وحدها، أو مصحوبةً بعلامة الاستفهام في معظم عناوين قصائدها[6].

ويميل عدد من الشعراء إلى **تكرار** رسم هاتين العلامتين في بعض عناوينهم؛ كأنما يريدون تأكيد معنى التساؤل، أو التأثر فيها، وإذا كان يمكن قبول هذا التوجه في رسم علامة التأثر؛ استنادًا إلى أن معنى التأثر قابل للزيادة والنقصان؛ فإن هذا الصنيع يبدو غريبًا مع علامة الاستفهام؛ لأن معنى التساؤل ثابت المقدار، وبعيد عن التفاوت، ومن شواهد تكرار هاتين العلامتين في عناوين القصائد: مجد الطهر!! و: من وحي البسفور!! عند محمد فقي[7]، و: يا أخضر... إنهم يتربصون بك!!! عند عز الدين المناصرة[8]، و: أين وجهي..؟؟ و: بلقيس..!! و: من أجل من..؟؟ عند أحمد الصالح[9]، و: من أين أبدأ رحلتي؟؟ و: أيكون القلب صخرًا؟؟ و: إلى أين يا قومي؟؟ عند عبد الرحمن العشماوي[10]، و: أوراق من

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 213.

(2) انظر: **وحيدًا من جهة خامسة**: 101، وانظر فيه أيضًا: 12، 17، 37، 45، 60، 67، 73، 85، 93، 105.

(3) انظر: **امرأة دون اسم**: 139.

(4) انظر: **بعض معاني السماء**: 104، وانظر فيه أيضًا: 6، 16، 17، 33، 34، 46.

(5) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 34، وانظر فيه أيضًا: 14، 20، 25، 32، 46، 59، 65، 74، 82، 93، 104، 110.

(6) انظر: **مطر**: 9، 13، 22، 30، 44، 57، 73، 85، 99، 104، **واحتفال**: 10، 18، 33، 49، 56، 73، 91.

(7) انظر: **قدَر ورجل**: 121، 173.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 469، وانظر فيه أيضًا 1/ 404، 2/ 29.

(9) انظر: **انتفضي أيتها المليحة**: 9، 21، 93، وانظر فيه أيضًا: 65، 95، وفي **ديوانه** الآخر: **قصائد في زمن السفر**: 27، 55.

(10) انظر: **عندما يعزف الرصاص**: 97، **وشموخ في زمن الانكسار**: 69، 175.

سيرة امرأة!! عند عبد الله الوشمي[1]، و: رؤيا..!! و: رمضان..!! عند فاطمة القرني[2].

خامسًا: أنواع العنوان بالنظر إلى علاقاته السياقية بالنص

حاول الناقد الفرنسي ليوهوك أن يضبط أنواع العناوين الأدبية، فذكر أن هناك **خمسة** مكوّنات أساسية تُؤخذ منها العناوين، وهي: المكوِّن الفاعل؛ أي الشخصية، والمكوِّن الزمني، والمكوِّن الفضائي المكاني، والمكوِّن الشيئي المتعلق بالأشياء أو الآلات، والمكوِّن الحدَثي المرتبط بالأحداث والوقائع[3]، وتصنيف العناوين إلى هذه الأنواع الخمسة لا ينفي وجود بعض العناوين المشتركة بينها؛ مثل عنوان رواية: العجوز والبحر لإرنست همنجواي، فهو عنوان مشترك بين الشخصية والمكان[4]، ومن الأمثلة على هذا الاشتراك في عناوين القصائد: أنا والنجم عند إيليا أبو ماضي[5]، و: أنا.. والمدينة عند أحمد حجازي[6].

كما أن هناك تداخلًا لا يمكن إنكاره بين هذه الأنواع، فالمكان هو أيضًا شيء، والحدَث كثيرًا ما يقترن بالزمن، ويتلبّس به، فكأن بعض هذه الأنواع إنما أُفردت عن غيرها؛ ليس لاختصاصها، واستقلالها التام عن بقية الأنواع، بل لأهميتها، وكثرة العناوين المنتمية إليها.

على أن أنواع العنوان المنبثقة من علاقاته المعنوية والسياقية بالنص أكثر مما يضمه التصنيف السابق؛ إذْ تشمل أيضًا: عنوان المعنى الكلي للنص، وعنوان مناسبة النص، وعنوان الأرقام المرتبطة بفكرة النص، أو

(1) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 30.

(2) انظر: **مطر**: 11، 65، وانظر فيه أيضًا: 15، 35، 47، 71، **وعندما غنّى الجنوب**: 45، 99، **واحتفال**: 16، 31.

(3) انظر: **ما تبقى لكم العنوان والدلالات**: 72 ـ 73، **والنص الموازي للرواية**: 94 ـ 95.

(4) انظر: **ما تبقى لكم العنوان والدلالات**: 73.

(5) انظر: **ديوانه**: 283.

(6) انظر: **ديوانه**: 188.

بأسلوب بنائه، وطريقة عرض أقسامه، فإذا أضفنا هذه الأنواع الثلاثة إلى الأنواع الخمسة التي ذكرها ليوهوك؛ فإن مجموع ما يتضمنه هذا التقسيم الخامس للعنوان هو: **ثمانية** أنواع، وهي كما يأتي:

1 ـ عنوان المعنى الكلي أو المضمون العام للنص

وهذا النوع من العناوين شائع عند شعراء المدرستين: الإحيائية، والوجدانية، وسمّاه عبد الله الرشيد: العنوان/الخلاصة، ورأى أنه مسلك قديم في العنونة انصرف عنه معظم الشعراء المعاصرين[1]؛ بسبب وضوح الدلالة فيه، ومن المعروف أن «قُرب الدلالة ومباشرتها يقلّل الحظّ من الشعرية»[2].

ومن شواهد هذا النوع في عناوين القصائد: مملكة النحل، و: الأزهر عند أحمد شوقي[3]، و: مأساة رجل عند علي محمود طه[4]، و: جلاء أو فناء عند محمود حسن إسماعيل[5]، و: هذه حياتي عند طاهر زمخشري[6]، و: اليابان عند محمد فقي[7]، و: حضارة الغرب عند عبد الوهاب البياتي[8].

ومن أشيع أساليب العنونة التي تنتمي إلى هذا النوع أسلوب: **عناوين الرسائل**، وهو نمط ضعيف من أنماط العنونة الصريحة البعيدة عن روح الشعر[9]، ومن شواهده: إلى رجال الدنيا الجديدة عند حافظ إبراهيم[10]، و: إلى أبناء الوطن عند معروف الرصافي[11]، و: رسالة إلى

(1) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 28.
(2) المصدر السابق: 34.
(3) انظر: **الشوقيات** 1/ 145، 151.
(4) انظر: **ديوانه**: 184.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 999.
(6) انظر: **ألحان مغترب**: 83.
(7) انظر: **قدَر ورجل**: 201.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 399.
(9) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 27.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 259.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 71.

صديق عند فدوى طوقان[1]، و: رسالة عاجلة إلى بغداد عند محمد العيد الخطراوي[2].

ولعبد الرحمن العشماوي ديوان مستقل خصّصه لقصائده المرسلة، وجعل عناوينها رسائل موجّهة إلى أعلام من التاريخ الإسلامي، وإلى جهات معاصرة، ومن هذه العناوين: رسالة إلى أحمد بن حنبل، و: رسالة إلى هارون الرشيد، و: رسالة إلى صلاح الدين، و: رسالة عزاء إلى مصر، و: رسالة إلى مجلس الأمن، و: رسالة إلى نور الدين زنكي[3].

ولا يمكن تعميم الحكم السابق على جميع عناوين الرسائل، فقد تُصاغ أحيانًا بأسلوب تصويري إيحائي؛ إذْ تُوجَّه الرسائل فيها إلى جهة غير محددة بوضوح، أو إلى رمز يحتمل أكثر من تفسير، وبهذا توحي بمضمون القصيدة؛ دون أن تصرِّح به، ومن شواهد ذلك: إلى الوجه الذي ضاع في التيه عند فدوى طوقان[4]، و: رسالة إلى مدينة مجهولة عند أحمد حجازي[5]، و: رسالة إلى طائر مغترب عند عبد الرحمن العشماوي[6]، و: مقاطع إلى الجرح الأزلي عند عبد الله الرشيد[7].

2 ـ عنوان مناسبة النص

تقدم الحديث عن شيوع هذا النوع من العناوين عند شعراء المدرسة الإحيائية بخاصة[8]، وهو مثل النوع السابق صريح الدلالة على المقصود؛ غير أنه أقرب منه اتصالًا بالظروف الخارجية المحيطة بالنص، والباعثة على إنشائه، وهو لهذا أبعد عن روح الشعر؛ إذْ يغلب عليه الطابع الإخباري

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 530.

(2) انظر: **تأويل ما حدث**: 7.

(3) انظر: **رسائل شعرية**: 24، 38، 49، 81، 94، 106.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 410.

(5) انظر: **ديوانه**: 221.

(6) انظر: **عناقيد الضياء**: 62.

(7) انظر: **خاتمة البروق**: 128.

(8) راجع: 184 من هذا البحث.

والتسجيلي؛ بما يتضمنه من إعلام، وإعلان، وتهنئة، وتعزية، ومن شواهده: نكبة بيروت، و: تعزية ورثاء عند أحمد شوقي[1]، و: تهنئة المقتطف بعيدها الخمسيني، و: حادثة دنشواي عند حافظ إبراهيم[2]، و: رثاء سعد، و: افتتاح الإذاعة عند علي الجارم[3]، و: في وداع شوقي عند كامل الشناوي[4]، و: في ذكرى الشابي عند صالح جودت[5]، و: رثاء جدتي عند بدر السياب[6].

3 ـ عنوان الشخصية

وهذا النوع شائع في عناوين القصائد الاستدعائية؛ أي التي تستدعي الشخصيات التاريخية[7]، ويرى عبد الله الرشيد أن الشاعر يعمد إليه حين يريد تقريب فكرة القصيدة إلى القارئ؛ ولهذا فإن غالب من يتجهون إليه هم من الشعراء المحافظين[8]، وسيأتي في الشواهد اللاحقة ما يُظهر أن هذا النوع شائع الاستعمال عند معظم الشعراء؛ بشتى اتجاهاتهم.

والشخصية التي تُعنون بها القصيدة قد تكون تاريخية ـ وهو الغالب ـ أو معاصرة، وقد تكون مجهولة عند المتلقي؛ إمّا لأنها من معارف الشاعر المقرّبين، وإما لأنها شخصية مبتكرة منه، وليس لها وجود في الواقع، فمن شواهد عنوان الشخصية **التاريخية**: مع المعري عند عمر أبو ريشة[9]، و: إلى أبي تمام، و: شكرًا لامرئ القيس عند سعدي يوسف[10]، و: في القلب صلاح الدين عند سميح القاسم[11]، و: من روميات أبي فراس

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 162، 3/ 69.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 154، 2/ 20.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 33، 2/ 389.
(4) انظر: **لا تكذبي**: 130.
(5) انظر: **ألحان مصرية**: 129.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 95.
(7) انظر: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**: 218 ـ 219.
(8) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 26 ـ 27.
(9) انظر: **ديوانه**: 466.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 286، **وخذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 116.
(11) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 185.

الحمداني عند محمود درويش[1]، و: من مذكرات المتنبي عند أمل دنقل[2]، و: من أوراق شجرة الدر عند أحمد سويلم[3]، و: طارق بن زياد عند حميد سعيد[4]، و: إلى عروة بن الورد، و: نقش على معصم الخنساء عند محمد العيد الخطراوي[5].

ومن شواهد عنوان الشخصية **المعاصرة**: عمر المختار، و: المنفلوطي عند أحمد شوقي[6]، و: أمين الريحاني، و: إلى الرصافي عند الجواهري[7]، و: تحت جدارية فائق حسن، و: إلى شوقي بغدادي عند سعدي يوسف[8]، و: إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه عند أمل دنقل[9]، و: في وداع جورباتشوف عند غازي القصيبي[10].

وخصص الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح ديوانًا كاملًا من دواوينه، وهو ديوان: كتاب الأصدقاء للشخصيات المشهورة التي عرفها، وعنون كل قصيدة من قصائده باسم إحدى هذه الشخصيات، وبعض هذه الشخصيات تاريخية، ومعظمها معاصرة[11].

أمّا عز الدين المناصرة؛ فقد عنون عددًا من قصائده بأسماء شخصيات **مجهولة**، وتتسم هذه الأسماء بالغرابة، ولعله أراد بذلك تشويق القارئ إليها، ومن شواهدها عنده: جفرا في سهل مجِدّو، و: جفرا لا

(1) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 103.
(2) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 185.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 275.
(4) انظر: **لغة الأبراج الطينية**: 47.
(5) انظر: **تأويل ما حدث**: 112، **وتفاصيل في خارطة الطقس**: 143.
(6) انظر: **الشوقيات** 3/ 17، 94.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 75، 107.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 149، 474.
(9) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 439.
(10) انظر: **قراءة في وجه لندن**: 76.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 249 ـ 478.

تؤاخذينا، و: حيزيّة عاشقةٌ من رذاذ الواحات، و: روسيكادا... قبل المطر روسيكادا... بعد المطر[1].

4 ـ عنوان الحدَث

وهو عنوان استباقي؛ لأنه يكشف للمتلقي منذ البداية الحدَث الأبرز في النص، أو الواقعة الأخيرة التي ينتهي إليها مسار الأحداث داخله[2]، ومن هنا يحتاج الشاعر إلى التمهل في صياغته؛ للإبقاء على سمة التشويق في العنوان، ويحمل عنوان القصيدة فيه ملامح واضحة من العنوان القصصي، ومن شواهده في عناوين القصائد: فراق، و: لقاء في الطريق عند طاهر زمخشري[3]، و: جئتم مع الفجر، و: ثرثرة في الشارع الطويل عند بلند الحيدري[4]، و: جريمة قتل في يوم ليس كالأيام عند فدوى طوقان[5]، و: مقتل صبي عند أحمد حجازي[6]، و: لصّ في منزل شاعر عند عبد الله البردّوني[7]، و: اغتيال عيّاش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة عند منصف المزغني[8].

5 ـ عنوان الشيء

ويرتبط هذا النوع بالواقع المحيط بالشاعر، ومظاهر الحياة المتنوعة فيه، ومن شواهده: قطار عابر، و: المنديل عند العقاد[9]، و: جبل عند عمر أبو ريشة[10]، و: عقرب الساعة عند طاهر زمخشري[11]، و: زجاجة

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 29، 2/ 14، 222، 235.
(2) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 43 ـ 44.
(3) انظر: **ألحان مغترب**: 101، **ومجموعة الخضراء**: 490.
(4) انظر: **ديوانه**: 368، 598.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 434.
(6) انظر: **ديوانه**: 143.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 83.
(8) انظر: **اغتيال عياش الكسيبي**: 10.
(9) انظر: **عابر سبيل**: 26، **وهدية الكروان**: 55.
(10) انظر: **ديوانه**: 190.
(11) انظر: **مجموعة الخضراء**: 109.

العطر عند محمد فقي[1]، و: رسالة، و: نار عند نزار قباني[2]، و: سلّة ليمون عند أحمد حجازي[3].

ويعطي هذا النوع مجالًا رحبًا للناقد؛ كي يتتبع مفردات الأشياء التي يتواتر حضورها في عناوين بعض الشعراء بقدر لافت، وعلاقة هذا الحضور الواسع للمفردة برؤية الشاعر الكلية، وبمعجمه الشعري: صُوَرًا، وحقولًا دلالية، وقد لحظتُ مثلًا شيوع مفردة: **الحجر** ومرادفاتها في عناوين القصائد عند أدونيس، ومنها: حجر الضوء، و: سمعتُه وفمه حجارة، و: حجر، و: الصخرة، و: ومِرآة الحجر، و: حجر الصاعقة، و: جزيرة الحجر، و: جسد الحصاة، و: الأحجار[4]، وبهذا التكرار اللافت تتحول هذه المفردة إلى ما يشبه الأيقونة، أو الرمز الشعري، والشاعر نفسه يصرّح في قصيدة: الأحجار بتعلّقه بالحجر: «من زمانٍ عشقتُ الحجرْ.. وانجبلْنا معًا وافترقنا»[5]، ومن خلال هذه القصيدة وبقية القصائد السابقة يتبين اتساع مفهوم الحجر عنده؛ وتعدد معانيه إلى حدّ التناقض، وهو ما يتوافق مع النهج الباطني المعهود عند الشاعر.

بيدَ أن مفردة: **الماء** ولوازمها هي الأكثر حضورًا في عناوين بعض الشعراء، ومنهم: بدر السياب، ومحمد العلي، وأحمد سويلم، وعلي العلاق، وإبراهيم صعابي، وحسن الصلهبي، وأمل الفرج، فمن العناوين المائية عند بدر السياب: حورية النهر، و: جدول جفّ ماؤه، و: يا نهر، و: غريب على الخليج، و: أنشودة المطر، و: مدينة بلا مطر، و: هدير البحر والأشواق[6]، وسبق لعثمان بدري أن أشار إلى شيوع

(1) انظر: **قدَر ورجل**: 241.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 139، 252.

(3) انظر: **ديوانه**: 125.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 81، 223، 270، 275، 311، 323، 388، 2/ 279، 342.

(5) **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 342.

(6) انظر: **ديوانه** 1/ 135، 388، 398، 2/ 4، 119، 128، 287.

العناوين المائية عنده[1]. ومن العناوين المائية عند محمد العلي: لا ماء في الماء، و: بحرنا من حجر، و: العيد والخليج، و: كلمات مائية، و: ليسات النهر[2].

والعناوين المائية أوسع حضورًا عند أحمد سويلم، وعلي العلاق، فمن هذ، العناوين عند أحمد سويلم: الخروج إلى النهر، و: وصرخت العروس في وجه النهر، و: خطوات في ظلّ المطر، و: للنهر ضفّتان، و: انتظار بشاطئ النيل، و: فاتحة للبحر، و: الجنون والبحر، و: ويولد البحر، و: حين امتدّ الطوفان، و: العودة من جوف الماء، و: من تراتيل النهر القديم[3]. ومن العناوين المائية عند علي العلاق: غيم القصيدة، و: وجه من جمر وماء، و: وطنٌ لطيور الماء، و: مطرٌ للقرى اليائسة، و: القصيدة المائية، و: الغيمة الواطئة، و: انحناءة في مياه الكآبة، و: عن موسم النوح والماء، و: أبي وزمان المياه[4].

أمّا إبراهيم صعابي فقد سبق للباحثة لمياء باعشن أن أشارت إلى شيوع المعجم المائي في شعره، وعناوين قصائده[5]؛ غير أن عناوينه المائية ذات ارتباط وثيق بالبحر، ومن هذه العناوين: رسالة إلى صديقي البحر، و: البحر.. بقايا عذاب، و: وأخيرًا... يضيء البحر، و: بين البحر والقاع.. أنت، و: وقفات على الماء، و: من شظايا الماء[6]. وأمّا حسن الصلهبي فقد سبق الناقد عبد الله الرشيد إلى التنويه بعناوينه المائية[7]، ومن

(1) انظر: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 24.

(2) انظر: **لا ماء في الماء**: 52، 61، 71، 109، 118.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 355، 359، 368، 380، 422، 471، 475، 479، 482، 490، 514.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 93، 155، 278، 294، 327، 336، 365، 396، 404.

(5) انظر: **الرمزية في مائيات الصعابي**: 666 ـ 668.

(6) انظر: **حبيبتي والبحر**: 93، **وزورق في القلب**: 25، 141، **ووقفات على الماء**: 83، 119، **ومن شظايا الماء**: 37.

(7) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 46.

شواهد هذا في عناوين قصائده: في يدي يبرد الماء، و: خطامك في ماء، و: إذْ أُحرَق في الماء، و: غيمة البرتقال[1].

وتتردد عناوين الماء عند أمل الفرج بقدر أكبر من الشاعرين السابقين، فمِن ذلك: غيبيات بحر، و: بعض مزاج الماء أنثى، و: أمومة الماء، و: كأول غيمةٍ تعرف الماء، و: داخل النهر، و: قطرات الأوجاع، و: فاتحة أخرى للماء[2].

ومن الصعب توحيد الدلالات الرمزية المقصودة للماء في عناوين هؤلاء الشعراء جميعًا؛ إذْ تتنوع بين: الطهر، والخصوبة، والتجدد[3]؛ لكنّ شيوع هذه المفردة في عناوينهم يكشف عن حقل دلالي مهم يمتد بجذوره في معجمهم الشعري، ويؤثّر في اختيارهم لمفرداتهم، وفي بنائهم لتراكيبهم وصوَرهم، وهو ما يؤكِّده استقراء قصائدهم التي تشيع فيها هذه المفردة ولوازمها شيوعًا لافتًا للنظر.

6 ـ عنوان المكان

والأماكن التي ترِد في العناوين **صنفان**: أماكن واسعة وممتدة؛ مثل: البلدان، والمدن، والجزُر، والبحار، والسماء، والغابة، والصحراء، وأماكن محصورة؛ مثل: الأبنية المختلفة؛ كالمنزل، والمستشفى، والفندق، ووسائل النقل المتنوعة؛ كالطائرة، والسفينة، والقطار.

والأماكن الواسعة الممتدة أكثر في عناوين القصائد، وقد يعود هذا إلى تنوعها، وارتباطها بالسفر والارتحال، وخوض التجارب الجديدة؛ بالإضافة إلى ما تتسم به من قدرة كبيرة على الإيحاء، ومن اكتنازٍ بالدلالات الرمزية، ومن شواهدها في العناوين: في القفر، و: فلسطين

---

(1) انظر: **خائنة الشبه**: 28، 40، 66، 75.

(2) انظر: **قَدَر الحنّاء**: 5، 11، 16، 22، 39، 41، 90.

(3) في الدلالات الرمزية للماء انظر: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**: 11 ـ 23، **والماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي** 1/ 291 ـ 317، **وموسوعة أساطير العرب**: 248 ـ 259.

عند إيليا أبو ماضي[1]، و: بين النجف ونيويورك، و: في إيران عند الجواهري[2]، و: دمشق عند صالح جودت[3]، و: لبنان عند عمر أبو ريشة[4]، و: عند البحر، و: في السماء، و: في الغاب، و: تونس الخضراء عند طاهر زمخشري[5]، و: مكة عند محمد فقي[6]، و: غرناطة عند نزار قباني[7]، و: بغداد، و: العودة من بابل عند عبد الوهاب البياتي[8]، و: في مصر عند فدوى طوقان[9]، و: جزيرة اللؤلؤ، و: من الصحراء، و: لوس أنجلس عند غازي القصيبي[10]، و: السويس عند أمل دنقل[11]، و: يا عنب الخليل عند عز الدين المناصرة[12]، و: أنا في طيبة عند محمد العيد الخطراوي[13]، و: زهرة عدن عند إبراهيم نصر الله[14]، و: الرياض عند إبراهيم الوافي[15]، و: صنعاء عند أحمد العواضي[16].

ومن عناوين **الأماكن المحصورة**: في القطار، و: في السفينة عند إيليا أبو ماضي[17]، و: في خندق، و: في طائرة عند عمر أبو ريشة[18]،

(1) انظر: **ديوانه/149**، 739.
(2) انظر: **ديوانه 1/ 89**، 2/ 165.
(3) انظر: **ألحان مصرية**: 152.
(4) انظر: **ديوانه**: 128.
(5) انظر: **ألحان مغترب**: 60، 116، 140، **ومجموعة الخضراء**: 218.
(6) انظر: **قدَر ورجل**: 163.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1/ 566**.
(8) انظر: **ديوانه 1/ 87**، 2/ 77.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 79.
(10) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 11، 200، 235.
(11) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 115.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية 1/ 49**.
(13) انظر: **تفاصيل في خارطة الطقس**: 7.
(14) انظر: **المطر في الداخل**: 79.
(15) انظر: **وحيدًا من جهة خامسة**: 5.
(16) انظر: **إن بي رغبة للبكاء**: 20.
(17) انظر: **ديوانه**: 418، 590.
(18) انظر: **ديوانه**: 85، 89.

و: في سيارة عند طاهر زمخشري[1]، و: بيتي عند نزار قباني[2]، و: في المستشفى عند بدر السياب[3]، و: في المكتبة عند سعدي يوسف[4]، و: فندق عند عز الدين المناصرة[5].

وهناك شعراء تكثر عندهم عناوين المكان بقدر يستدعي التساؤل، **ومن أبرزهم**: بدر السياب، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، أمّا بدر السياب؛ فقد رأى محمد عويس أن عناوينه تدلّ على غربتيه: العاطفية، والمكانية[6]؛ غير أن التأمل في عناوين المكان لديه يكشف في المقابل شعورًا أقوى بالحنين نحو المكان الغائب الذي غادره منذ طفولته؛ وبالأخص قريته: جيكور والأماكن والذكريات المرتبطة بها؛ ولا سيما بعد أن اشتدّ عليه المرض في آخر حياته، ومن عناوينه المكانية الدالة على هذا: عرس في القرية، و: مرثية جيكور، و: جيكور والمدينة، و: العودة لجيكور، و: مدينة بلا مطر، و: حدائق وفيقة، و: دار جدّي، و: حنين في روما، و: أفياء جيكور، و: جيكور وأشجار المدينة[7].

وأمّا سعدي يوسف، ومحمود درويش؛ فإن كثرة العناوين المكانية لديهما توحي باغترابهما الدائم في المنافي، وكثرة أسفارهما وتجاربهما المكانية، فمِن العناوين المكانية الدالة على هذا عند سعدي يوسف: عبور الوادي الكبير، و: نهايات الشمال الأفريقي، و: البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق، و: الطريق إلى سمرقند، و: ثلاث حكايات عن الكويت، و: إليك... أيتها الجزائر، و: جزيرة الصقر، و: خواطر في

(1) انظر: **ألحان مغترب**: 171.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 287.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 407.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 293.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 288.
(6) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 383 ـ 388.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 25، 65، 73، 78، 128، 211، 225، 229، 257، 373.

مدينة قريبة من البحر، و: تأملات عند أسوار عكّا، و: الحيّ العربي، و: غرناطة[1].

ومن العناوين المكانية الدالة على هذه السمة عند محمود درويش: السجن، و: صوت من الغابة، و: العصافير تموت في الجليل، و: عائدٌ إلى يافا، و: طريق دمشق، و: حوار شخصي في سمرقند، و: رحلة المتنبي إلى مصر، و: الحوار الأخير في باريس، و: اللقاء الأخير في روما، و: مطار أثينا، و: ذهبنا إلى عدن[2].

7 ـ عنوان الزمان والتاريخ

يبدو المنحى **التوثيقي** بارزًا في هذا النوع من العنوان، وكأن الشاعر يريد عبره تسجيل خواطره المرتبطة بتاريخ معين، أو وقت مخصوص، وقد تدرجت المراحل الزمنية المدوّنة في عناوين القصائد من القرون والأعوام؛ حتى الساعات والأوقات؛ مرورًا بالفصول، والشهور، والأيام.

فمِن العناوين المرتبطة **بالقرون والأعوام**: 1806ـ1870 عند خليل مطران[3] الذي فسّر في تقديمه للقصيدة معنى عنوانها؛ بأنه إشارة إلى تاريخ معركتين جرتا بين فرنسا وألمانيا، وتبادلت فيهما الدولتان الانتصار والهزيمة، و: معاهدة 1936 عند علي الجارم[4]، و: عام 1910 عند إيليا أبو ماضي[5]، و: اعترافات من عام 1961 عند بلند الحيدري[6]، و: رؤيا في عام 1956 عند بدر السياب[7]، و: إلى عام 1957 عند البياتي[8]،

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 175، 207، 215، 260، 299، 315، 320، 324، 333، 336، 359.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 103، 106، 257، 401، 542، 2/ 95، 105، 119، 133، 332، 344.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 15.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 540.

(5) انظر: **ديوانه**: 517.

(6) انظر: **ديوانه**: 624.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 84.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 287.

و: في القرن العشرين، و: أطفال سنة 1948، و: 2000 ق. م ـ 2000 ب. م عند سميح القاسم[1]، و: 1412 عند أحمد الصالح[2]، و: نقوش على واجهة القرن الخامس عشر عند عبد الرحمن العشماوي[3].

ومن العناوين المتعلقة **بفصول السنة الأربعة**: سحر الربيع عند عبد الرحمن شكري[4]، و: أوراق الخريف عند ميخائيل نعيمة[5]، و: أغاني الربيع عند حسن الصيرفي[6]، و: الطبيعة في الخريف عند حسن القرشي[7]، و: شتاء محموم عند بلند الحيدري[8]، و: في ليالي الخريف عند بدر السياب[9]، و: قمر الشتاء عند محمود درويش[10]، و: وداعية.. للصيف عند غازي القصيبي[11]، و: صفحات من كتاب الصيف والشتاء عند أمل دنقل[12]، و: تلويحة للصيف عند علي العلاق[13]، و: ذات شتاء عند حسين العروي[14].

ومما يُلحظ في هذا الشأن أن **فصلي: الربيع، والخريف** هما الفصلان المفضّلان عند شعراء المرحلة الوجدانية؛ كما هو بيّن في العناوين السابقة لشكري، ونعيمة، والصيرفي، والقرشي، ولعل ذلك يعود إلى ارتباط الربيع بازدهار الطبيعة، وهي المجال الأثير عند الوجدانيين، ولدلالة

(1) انظر: **ديوانه**: 38، 47، **وسأخرج من صورتي ذات يوم**: 194.
(2) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 45.
(3) انظر: **نقوش على واجهة القرن الخامس عشر الهجري**: 46.
(4) انظر: **ديوانه** 3/ 251.
(5) انظر: **همس الجفون**: 47.
(6) انظر: **الألحان الضائعة**: 18.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 250.
(8) انظر: **ديوانه** 210.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 317.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 112.
(11) انظر: **واللون عن الأوراد**: 43.
(12) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 207.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 352.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 216.

الخريف على انقضاء العمر، وهو من المعاني الشجية التي طالما رددها شعراء تلك المرحلة. أمّا الشعراء المعاصرون؛ فقد أصبح **لفصلي: الشتاء، والصيف** حضور أكبر في عناوينهم، وربما يعود هذا إلى ارتباطهم أكثر بالواقع، وميلهم إلى التعبير الصريح والحادّ عنه، وهو ما يتناسب مع ما يتصف به هذان الفصلان من سمة الحدّة في الطقس، والأجواء.

وترتبط عناوين **الشهور والأيام** برصد المناسبات، وتوثيق الأحداث الكبرى بقدْر أكبر من غيرها، ومن شواهدها في عناوين القصائد: مشروع 28 فبراير عند أحمد شوقي[1]، و: فتنة 13 أبريل عند إيليا أبو ماضي[2]، و: عودة أيلول عند نزار قباني[3]، و: بعد الخامس من حزيران عند يوسف الخال[4]، و: حديث للسبت القادم عند بلند الحيدري[5]، و: ثورة 14 رمضان عند بدر السياب[6]، و: فبراير الحزين عند أحمد حجازي[7]، و: يوم الأحد، و: حدث في الخامس من حزيران عند سميح القاسم[8]، و: عودة رمضان عند غازي القصيبي[9]، و: مواجع أصابها الأرق يوم عرفة عند محمد العيد الخطراوي[10]، و: غيوم سبتمبر عند إبراهيم نصر الله[11]، و: نقشٌ على هلال رمضان عند عبد الله الرشيد[12]، و: 22 مايو 1990م عند أحمد العواضي[13]، و: في غرّة رمضان عند فيصل أكرم[14].

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 76.
(2) انظر: **ديوانه**: 642.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 273.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 349.
(5) انظر: **ديوانه**: 409.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 465.
(7) انظر: **ديوانه**: 316.
(8) انظر: **ديوانه**: 141، 668.
(9) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 547.
(10) انظر: **تأويل ما حدث**: 146.
(11) انظر: **المطر في الداخل**: 29.
(12) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 43.
(13) انظر: **إن بي رغبة للبكاء**: 52.
(14) انظر: **حوار الليل ونجمة الصبح**: 44.

وآخر العناوين الزمنية: عناوين **الساعات والأوقات**، ومنها: الطريق في الصباح عند عباس العقاد[1]، و: في الليل عند إيليا أبو ماضي[2]، و: ذاك المساء عند فدوى طوقان[3]، و: شرفة الساعة التاسعة مساء عند سعدي يوسف[4]، و: البطل في الساعة الخامسة والعشرين عند معين بسيسو[5]، و: رحلة في الليل، و: أغنية للّيل، و: انتظار الليل والنهار، و: تأملات ليلية عند صلاح عبد الصبور[6]، و: ليلة، و: في المساء عند غازي القصيبي[7]، وأجراس المساء عند محمد إبراهيم أبو سنّة[8]، و: صباح جميل عند إبراهيم نصر الله[9]، و: المساء البعيد، و: ليل عند أحمد العواضي[10]، و: لؤلؤة المساء الصعب، و: الليل عند لطيفة قاري[11].

ويُلحظ **غلبة العناوين الليلية المسائية** على العناوين النهارية الصباحية، ويمكن تعليل هذا بأن الليل أقرب إلى الهدوء والتأمل، وأبعد عن المهامّ الوظيفية التي تُؤدّى غالبًا في النهار، وتضعف فيها بواعث الشعر، ومحرِّضات الإبداع.

8 ـ عنوان الأعداد والأرقام

وهو من وسائل الجذب والتشويق في عناوين القصائد المعاصرة؛ إذْ يلفت العدد في العنوان نظر المتلقي؛ وكأنه يدعوه إلى تتبع المقصود منه في

(1) انظر: **عابر سبيل**: 39.
(2) انظر: **ديوانه**: 277.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 285.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 288.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 271.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 109، 241، 317، 349.
(7) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 77، 422.
(8) انظر: **أجراس المساء**: 69.
(9) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 34.
(10) انظر: **إن بي رغبة للبكاء**: 46، **وقصائد قصيرة**: 17.
(11) انظر: **لؤلؤة المساء الصعب**: 32، 37.

متن القصيدة، ويقترب في هذا من أحد أساليب الإطناب التي تحدث عنها البلاغيون قديمًا، وهو أسلوب: الإيضاح بعد الإبهام[1]، وهذا النوع من العناوين يأتي على **ضربين**، فقد يُكتب بالحروف؛ مثل: أربعة، أو عشرة، وهذا هو الضرب الأشيع، وقد يُوضع رقمًا؛ مثل: 15، 300[2]، وشواهد هذا الضرب قليلة في عناوين القصائد.

فمن شواهد **الضرب الأول** - وهو العدد المكتوب بالحروف - في عناوين القصائد: بعد عشرة أعوام عند عبد الرحمن شكري[3]، و: ألف ذكرى، و: ألف نُعمى عند طاهر زمخشري[4]، و: خمس رسائل إلى أمي عند نزار قباني[5]، و: الرحلة الثامنة عند بلند الحيدري[6]، و: الملجأ العشرون، و: الأصدقاء الأربعة عند عبد الوهاب البياتي[7]، و: خمس أغنيات للفدائيين عند فدوى طوقان[8]، و: عشرون أغنية عن الأنهار عند سعدي يوسف[9]، و: الرصاصة الأولى، و: ستون نجمة على فمي عند معين بسيسو[10]، و: تذكار الأيام المائة عند حسن فتح الباب[11]، و: خمس أغنيات للشيء المنسي عند أحمد حجازي[12]، و: خمسون! عند غازي القصيبي[13]، و: غناء على الأبواب المائة عند محمد عفيفي

---

(1) انظر: **الإيضاح**: 151، **والمطوَّل**: 291.
(2) في التفريق بين العدد والرقم انظر: **موسوعة الأعداد**: 42.
(3) انظر: **ديوانه** 7/ 603.
(4) انظر: **مجموعة الخضراء**: 30، 794.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 529.
(6) انظر: **ديوانه**: 412.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 131، 214.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 421.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 538.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 398، 660.
(11) انظر: **مدينة الدخان والدمى**: 10.
(12) انظر: **ديوانه**: 560.
(13) انظر: **عِقد من الحجارة**: 23.

مطر[1]، و: خمس لوحات عند عبد العزيز المقالح[2]، و: أربعة وجوه في مِرآة مكسورة عند محمد شمس الدين[3]، و: غابة الأربعة عند حسن الزهراني[4]، و: سبع وعشرون عند حسين العروي[5].

ولعل أكثر ما يلفت النظر في هذا المجال هو: **كثرة استعمال العدد: ثلاثة في عناوين القصائد**، وربما يعود هذا إلى أنه العتبة التي ينتقل فيها العدد إلى الجمع[6]؛ بكل ما يوحي به من كثرة وتنوع، ودلالة على النماء والزيادة، وهي الدلالة التي يؤكدها ربط كثير من الأدعية والشعائر الدينية بهذا العدد[7]، ومن الشواهد على شيوع هذا العدد في عناوين القصائد: الأشباح الثلاثة عند إيليا أبو ماضي[8]، و: ثلاث بطاقات من آسيا عند نزار قباني[9]، و: ثلاث أغنيات للزمن عند يوسف الخال[10]، و: ثلاث علامات عند بلند الحيدري[11]، و: الرؤيا الثالثة، و: ثلاثة رسوم مائية عند عبد الوهاب البياتي[12]، و: ثلاث حالات لامرأةٍ واحدة، و: المملكة الثالثة، و: الجسور الثلاثة، و: ثلاثة أصوات، و: الطواف بالمقاهي الثلاثة عند سعدي يوسف[13]، و: النهر

(1) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 41.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 57.
(3) انظر: **حدائق آسيا**: 15.
(4) انظر: **تماثل**: 31.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 188.
(6) في اختلاف النحاة واللغويين حول أقلّ الجمع؛ أهو اثنان أم ثلاثة انظر: **الصاحبي**: 307، **والنحو الوافي** 1/ 137.
(7) انظر: **الفكر عبر التاريخ**: 16 ـ 24، **وفي ظلال العدد**: 264 ـ 346، **وموسوعة الأعداد**: 117 ـ 138.
(8) انظر: **ديوانه**: 468.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 409.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 360.
(11) انظر: **ديوانه**: 291.
(12) انظر: **ديوانه** 2/ 75، 228.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 144، 190، 372، 417، **ومختاراتي**: 209.

الثالث في العراق، و: ثلاث أغنيات على أنقاض بئر عند معين بسيسو[1]، و: ثلاث صوَر عند محمود درويش[2]، و: أيام الشورى الثلاثة عند محمد أبو دومة[3]، و: ثالث المستحيلات عند حسين العروي[4]، و: نجمة ثالثة عند أحلام القحطاني[5].

ويليه في الانتشار والشيوع **العدد: سبعة**، ومن شواهده في عناوين القصائد: سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت عند نزار قباني[6]، و: سبع سنابل، و: سيّدة الأقمار السبعة عند عبد الوهاب البياتي[7]، و: مجاز وسبعة أبواب عند سعدي يوسف[8]، و: القمر ذو الوجوه السبعة عند معين بسيسو[9]، و: أيام الحب السبعة عند محمود درويش[10]، و: أيامنا السبعة عند إبراهيم نصر الله[11]، وغنيٌّ عن البيان ما لهذا العدد بخاصة من تداول وحضور واسع، ومن تجليات رمزية مهمة في وعي المتلقي[12].

كما يُلحظ تحول العدد في بعض العناوين إلى **مفتاح دلالي** لما يشتمل عليه العنوان من **اقتباس، أو تناص**، ومن شواهد ذلك: سبع سنابل عند البياتي[13]، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[14]،

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 215، 545.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 26.
(3) انظر: **السفر في أنهار الظمأ**: 26.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 188.
(5) انظر: **أنا من خيال**: 21.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 2/ 329.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 329، 2/ 297.
(8) انظر: **مختاراتي**: 137.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 294.
(10) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 142.
(11) انظر: **لو أنني كنت مايسترو**: 158.
(12) انظر: **الفكر عبر التاريخ**: 170 ـ 171، **وفي ظلال العدد**: 11 ـ 67، **وموسوعة الأعداد**: 185 ـ 210.
(13) انظر: **ديوانه** 1/ 329.
(14) انظر: **ديوانه**: 253.

و: الليلة الثانية بعد الألف عند أحمد سويلم[1]، و: تسعة عشر عند حسن الأمراني[2]، و: المعلّقة الثامنة عند محمد شمس الدين[3]، و: الحرف التاسع والعشرون بعد الغفران عند إبراهيم الوافي[4].

وآخر الملحوظات المتعلقة بهذا الضرب الأول هي: ميل بعض الشعراء إلى عنونة مجموعة من قصائدهم المتعاقبة **بأعداد تصاعدية**؛ كما صنع عبد العزيز المقالح الذي جعل عناوين قصائده في ديوانه: كتاب القرية لوحاتٍ عددية متصاعدة: اللوحة الأولى، اللوحة الثانية، واستمرّ على هذا النحو؛ حتى القصيدة الأخيرة في الديوان، وهي: اللوحة السابعة والسبعون[5]، واعتمد هذا المسلك أيضًا في ديوانه الآخر: كتاب صنعاء الذي جاءت عناوين قصائده على هذا النحو: القصيدة الأولى، القصيدة الثانية، . . .، القصيدة الخامسة والخمسون[6]، وكذلك صنع إبراهيم نصر الله الذي جعل عناوين عدد من قصائده المتعاقبة أزهارًا مرتّبةً عدديًا: الزهرة الثانية، الزهرة الثالثة، . . .، الزهرة الثامنة[7]، ويبدو هذا المسلك ـ ولا سيما إذا اطّرد في ديوان كامل؛ كما هو الحال عند المقالح ـ أقرب إلى الهروب من العنونة الحقيقية للقصيدة.

أمّا **الضرب الثاني** من هذا النوع، وهو: وضع الأرقام في العنوان؛ فمن أبرز شواهده في عناوين القصائد: إلى القتيل رقم 8 عند البياتي[8]، و: الحجرة رقم 405 عند معين بسيسو[9]، و: القتيل رقم 18، و: القتيل

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 340.

(2) انظر: **الزمان الجديد**: 23.

(3) انظر: **حدائق آسيا**: 273.

(4) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 156.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 483 ـ 713.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 13 ـ 181، وانظر فيه أيضًا: 3/ 90 ـ 102.

(7) انظر: **المطر في الداخل**: 86 ـ 99.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 327.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 612.

رقم 48 عند محمود درويش[1]، و: 7 هوامش على كرّاسة قديمة عند سعد الحميدين[2]، و: القصيدة رقم 711 عند فيصل أكرم[3].

وتمتاز هذه العناوين الرقمية بقدرتها الكبيرة على الجذب والتشويق، وتتجاوز في هذا العناوينَ العددية؛ لأن حضور الرقم فيها لافتٌ لبصر المتلقي؛ كما هو الحال في عناوين الصحف التي تحرص على استثمار الأرقام في صياغتها، فهي من الظواهر الإعلامية التي استعارتها عناوين القصائد المعاصرة؛ لجذب القارئ إليها[4]، كما أنها أيضًا من الظواهر الدالة على «التحول في الذوق الأدبي للمتلقين من ذوق السامعين إلى ذوق القارئين»[5]، ومما يشهد لهذا التحول توسع بعض الشعراء ـ ومن أبرزهم سعدي يوسف ـ في استعمال الأرقام داخل القصيدة نفسها[6]، وهو تحول يحتاج إلى ضبط وترشيد؛ حتى لا يفقد النص الشعري: عنوانًا، ومتنًا لغته الأدبية، وأسلوبه الفني المفارق لأساليب الملخّصات العلمية والإخبارية[7].

هذه هي أهمّ الأنواع التي تنتظم فيها عناوين القصائد المعاصرة، وقد عرضتُها في خمسة محاور تتباين بحسب مستنَد التصنيف في كلّ محور منها؛ ما بين مستنَد: لغوي، أو كمّي، أو فني، أو بصري، أو سياقي، وتحت كل محور من هذه المحاور أنواع متعددة من العناوين؛ بحسب ما تقدم تفصيله.

---

(1) انظر: **ديوانه 1/ 210، 213.**

(2) انظر: **الأعمال الشعرية له: 145.**

(3) انظر: **كبار: 17.**

(4) انظر: **مناورات الشعرية: 78.**

(5) **العنوان في الأدب العربي: 305.**

(6) انظر: **الأعمال الشعرية لسعدي يوسف: 340، 342، 423**، ثم انظر: **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية: 56 ـ 58.**

(7) انظر: **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر: 129 ـ 130.**

الفصل الرابع

جماليات عنوان القصيدة

المبحث الأول: الجماليات الفنية في الألفاظ

المبحث الثاني: الجماليات الفنية في التراكيب

المبحث الثالث: الجماليات الفنية في الصوَر الشعرية

المبحث الرابع: الجماليات الفنية في الإيقاع الموسيقي

المبحث الأول

الجماليات الفنية في الألفاظ

يتناول هذا الفصل بمباحثه الأربعة الجماليات الفنية للعنوان؛ في ألفاظه، وتراكيبه، وصوَره الشعرية، وإيقاعه الموسيقي، ويعتمد هذا التناول على أمرين: **الأول**: هو الإقرار بنصية العنوان التي تتقدم على وظيفته الإحالية؛ بمعنى أن «العنوان يُعدّ نصًا منجَزًا بذاته أولًا، ويُفضي إلى غيره ثانيًا»[1]، **والأمر الآخر**: هو الإقرار بشعرية العنوان، واتسامه بالجمال الفني، وهي الظاهرة التي برزت بوضوح في عناوين النصوص الشعرية المعاصرة، وجعلت النقّاد يلتفتون إليها، ويُعْنون بها، ومنهم رشيد يحياوي الذي يقرر أنه «أصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعريةٍ للعنوان؛ كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان»[2]، ويؤكِّد بسام قطوس هذا التوجه؛ بالإشارة إلى أن للعنوان «شعرية ربما بدتْ موازية لشعرية النص»[3].

وما يقصده الباحثان هنا من شعرية العنوان هو: الجماليات الفنية التي ينطوي عليها، وهذا المفهوم يختلف عن المفهوم اللساني لمصطلح: الشعرية الذي يعني: الدراسة اللسانية لهذه الجماليات؛ أي: علم الأدب، وهو ما يبدو واضحًا في كتابات أعلام المدرسة اللسانية؛ مثل: ياكبسون، وتودوروف، فياكبسون يقول: «يمكن للشعرية أن تُعرَّف بوصفها: الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا، وفي الشعر

(1) **عتبات النص**: 43.

(2) **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 110.

(3) **سيمياء العنوان**: 57، وانظر أيضًا: **كلّ الطرق تؤدي الشعر**: 258.

على وجه الخصوص»[1]، وعلى منواله يذهب تودوروف إلى أن الشعرية إنما تُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي: الأدبية، وتظهر الشعرية في كتابات ياكبسون لتعني: علم الأدب[2]، ويمكن تلخيص هذا كله بالقول: إن الشعرية في الحقل الأدبي التي تعني: الجماليات الفنية في النص هي موضوع علم الشعرية في الحقل اللساني النقدي.

ومع أن الاهتمام بشعرية العنوان، وجمالياته الفنية هو اهتمام استجدّ في الدراسات النقدية الحديثة؛ فإن تميز العنوان بالجمال الفني قديم النشأة، وقد اشتمل المبحث الثاني من الفصل الثالث على شواهد متعددة من العناوين التراثية تُظهر قِدَم هذه السمة في العناوين[3]؛ غير أن العصر الحديث شهد توسّع هذه السمة، وتحولها إلى ظاهرة فنية في العناوين الأدبية بعامة، وفي عناوين النصوص الشعرية بخاصة.

والكلام السابق لا يعني التعميم، فشعرية العنوان وجمالياته الفنية لا تتحقق في جميع عناوين القصائد، فبعض هذه العناوين إنما أُريد بها مجرد توضيح النص، والإشارة إلى مضمونه، ومثل هذه العناوين ليست مقصودة هنا، ولا تدخل في نطاق هذا الفصل المعنيّ بجماليات العنوان، ومثل هذا التمييز بين العناوين الشعرية، والعناوين الوظيفية كان واضحًا في أذهان عدد من النقاد الذين تناولوا العنوان بالتحليل؛ مثل: رشيد يحياوي[4]، وموسى ربابعة[5].

ولا بد من الإقرار هنا بصعوبة التحليل الفني لجماليات العنوان؛ بالموازنة مع التحليل الفني للشعر؛ إذْ إن لغة الشعر إيحائية، فهي أكثر اكتنازًا بالجماليات، أمّا لغة النثر فهي في الأساس لغة دلالية مباشرة[6]،

(1) **قضايا الشعرية**: 78.
(2) انظر: **الشعرية**: 23 ـ 24.
(3) راجع: 372، 376 من هذا البحث.
(4) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 111.
(5) انظر: **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**: 52.
(6) انظر: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**: 378.

والعنوان واقعٌ في المنتصف بينهما؛ لأنه ينتمي إلى النثر **الأدبي** الذي يبدو تحليل الجماليات الفنية فيه أصعب؛ بسبب موضعه الوسيط بين اللغة الشعرية، ولغة التواصل المعتاد، وتحليل الظاهرة الوسيطة والانتقالية أشدّ استعصاءً ـ كما يؤكد ياكبسون ـ من تحليل الظواهر الطرَفية؛ لأن الظاهرة الوسيطة تشتمل على سلسلة متنوعة من الدرجات التعبيرية المتفاوتة التي تقترب من أحد الطرفين؛ فيما تبتعد عن الطرف الآخر[1]، ولعل هذه الصعوبة في التحليل هي التي تفسِّر حذر منظِّر العتبات: جيرار جينيت عند تناوله شعرية العنوان، واقتضابه الشديد في الحديث عنها، وهو الاقتضاب الذي أثار استغراب الباحث: محمود الهميسي[2].

ومما يزيد من صعوبة التحليل الفني للعنوان بخاصة: قِصَره الملحوظ الذي لا يسمح بامتداد التحليل، كما أنه لا بد من الالتزام بضابط إضافي مهم عند تحليله، وهو: الاستناد إلى مبدأ: مرجعية النص، وسيادته على العنوان؛ لأن النص ـ كما يقول مصطفى سلوي ـ هو الأصل الذي تُقرأ العتبة في ضوئه[3].

وإذا كان المقصود من الضابط السابق هو: تجنب الانحراف الدلالي عند تحليل العنوان بمعزل عن دلالات النص؛ فإن السؤال الذي يتبادر الآن هو: هل العلاقة المتلازمة بين النص والعنوان تتجاوز الجانب الدلالي؛ لتشمل أيضًا: الجانب الجمالي؟ هل جماليات النص تؤثِّر في جماليات العنوان، وتتحكم في مدى إبداعه الفني كذلك؟

سبق القول في المبحث الأول من الفصل السابق: إنه لا تلازم بين شعرية العنوان وشعرية النص؛ أي أن النص قد يكون جميلًا من الناحية الفنية، ولا يكون عنوانه كذلك، وقد يحدث العكس أيضًا[4]؛ لكنّ السؤال هنا أدقّ؛ فلو افترضنا أن العنوان والنص كليهما يتسمان بالشعرية والألق الإبداعي فهل اكتناز النص بالجماليات الفنية والدلالات العميقة يزيد من

---

(1) انظر: **قضايا الشعرية**: 108 ـ 109.

(2) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 46.

(3) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 157، 182.

(4) راجع: 334 ـ 335 من هذا البحث.

شعرية عنوانه؟ والجواب بعد قدْر من التمحيص: نعم؛ لأن العنوان غير مكتفٍ بنفسه؛ حتى في الجانب الجمالي؛ إذْ سيكتشف القارئ بعد قراءة النص أن العنوان ينطوي على لمحات فنية لم يكن ليستطيع أن يقدِّر جمالها تقديرًا سليمًا؛ لو لم يكن النص نفسه مضارعًا للعنوان، ومتفاعلًا معه في صياغته الإبداعية، والعكس صحيح أيضًا؛ بمعنى: أن إبداع الشاعر في صياغة عنوان قصيدته يزيد من الجمال الإبداعي للقصيدة نفسها، فالترابط بين العنوان والقصيدة ليس دلاليًا فحسب، بل هو جماليٌّ أيضًا.

بعد هذا التمهيد النظري العامّ للجماليات الفنية في العنوان يمكن الحديث الآن عن موضوع هذا المبحث، وهو: الجماليات الفنية في ألفاظ العنوان، ويجدر التنبيه في البدء على أن المبحث السابق المخصّص لأنواع العنوان قد اشتمل على نوعين لهما ارتباط وثيق بجماليات الألفاظ، وهما: عنوان الحرف، وعنوان الكلمة المفردة، وأشرتُ هناك إلى الحروف الشائعة في العناوين، وأسباب هذا الشيوع، وإلى عناوين الكلمة المفردة: النكرة، والمعرفة، والفروق الدلالية بينهما، وإلى أنواع المعارف الأكثر انتشارًا في العناوين[1]، وسيتناول هذا المبحث بقية الموضوعات المتعلقة بجماليات الألفاظ، وأهمها: إيحاء الأصوات وجرس الحروف في الكلمة، واختيار اللفظة، وإفرادها وتثنيتها وجمعها، وإظهارها وإضمارها؛ من خلال رصد أبرز الظواهر الأسلوبية المتعلقة بهذه الموضوعات عند عدد من الشعراء المعاصرين.

إيحاء الأصوات وجرس الحروف في الكلمة

رصد علماء اللغة مخارج الحروف العربية وصفاتها الصوتية المتباينة، وقد أحصى سيبويه مخارج الحروف في ستة عشر مخرجًا؛ تبدأ من أقصى الحلق، وتنتهي بالخياشيم، ثم صنّف هذه الحروف؛ بناءً على صفاتها الصوتية عند النطق بها؛ كالجهر، والهمس، والشدّة، والرخاوة، والتكرر، واللِّين، والإطباق، والانفتاح[2].

(1) راجع: 381 ـ 384 من هذا البحث.

(2) انظر: **كتاب سيبويه** 4/ 433 ـ 436.

وربط ابن جني بين جرس الكلمات، وأصوات حروفها، وصِيَغها البنائية، وبين معانيها، وخصّص لذلك بابًا عقده في كتابه: الخصائص تحت عنوان: إمساس الألفاظ أشباهَ المعاني، وقد مضى يحتجّ لهذه الظاهرة بالكثير من الشواهد الدالة، فمن ذلك قوله نقلًا عن الخليل بن أحمد: «كأنهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدًّا، فقالوا: صرّ، وتوهّموا في صوت البازي تقطيعًا، فقالوا: صرصر»(1)، وقوله: «ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلًا على تكرير الفعل، فقالوا: كسَّر، وقطَّع، وفتَّح، وغلَّق»(2)، وقوله: «فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث؛ فبابٌ عظيم واسع، ونهج مُتْلئِبّ عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمْت الأحداث المعبَّر بها عنها، فيعدلونها بها، ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدِّره، وأضعاف ما نستشعره؛ من ذلك قولهم: خَضِم، وقَضِم، فالخضْم لأكل الرَّطْب؛ كالبِطّيخ والقِثّاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطْب، والقضْم للصُّلْب اليابس؛ نحو: قضِمت الدابّة شعيرها... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرَّطْب، والقاف لصلابتها لليابس؛ حذْوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، ومن ذلك قولهم: النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح؛ قال الله سبحانه: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾ [الرحمن: 66]، فجعلوا الحاء لرقّتها للماء الضعيف، والخاء لغِلَظها لما هو أقوى منه»(3).

وقد أورد ابن السيّد البطلْيَوسي رأي ابن جني هذا، وأقرّ وجود هذه الظاهرة في اللغة؛ غير أنه أخذ على ابن جني اندفاعه في تقريرها؛ وكأنها ظاهرة مطّرِدة، ومن هنا فضّل تجنب التعميم، فقال: «ولكنّ هذا قياس غير مطّرِد؛ ألا تراهم قالوا: أسدٌ وعنكبوت، فجعلوا اللفظين مخالفين للمعنيين، وقالوا: زيدٌ مضروب، فرفعوه لفظًا، وهو منصوبٌ معنى... فإذا

(1) **الخصائص** 2/ 152، وانظر فيه أيضًا 1/ 65.

(2) المصدر السابق 2/ 155.

(3) **الخصائص** 2/ 157 ـ 158، وانظر فيه بقية الأمثلة المتنوعة التي استدل بها على هذه الظاهرة: 158 ـ 168.

كان الأمر على هذا السبيل؛ كان التشاغل بما تشاغل به ابن جني عَناءً لا فائدة فيه»[1].

وبصرف النظر عن عدم تقدير البطلْيَوسي في آخر نصه للفوائد التي يجنيها الباحث من تتبع هذا التناسب بين الأصوات والمعاني؛ فإن ما ذهب إليه من نفي اطراد هذه الظاهرة في اللغة هو الرأي الأقرب إلى الصواب، وهو ما يتوافق مع الدراسات اللغوية الحديثة، فالعالِم اللغوي دي سوسير يرى أن العلاقة بين الدالّ والمدلول ليست علاقة طبيعية صوتية، ولا منطقية، وهو ما دعاه بقانون: اعتباطية الإشارة؛ لكنّ سوسير استثنى من هذا القانون العامّ بعض الكلمات (الطبيعية)؛ أي التي يحكي جرسها الأصوات الطبيعية للأشياء، وهي عنده قليلة العدد[2].

وقد أشار محمد مفتاح إلى انقسام رأي الباحثين القدماء والمعاصرين حول هذا الموضوع، وخلص إلى تفضيل التوسط في الرأي؛ عبر الإقرار بوجود هذه الظاهرة اللغوية في مجموعة من الألفاظ؛ دون تعميم؛ مع تأكيد الأهمية الخاصة لبعض الأصوات في الدلالة على المعاني؛ ولا سيما أصوات: المدّ واللين، أو ما يسمّى بحروف العلّة[3].

أمّا حسني يوسف فقد سمّى هذه الظاهرة: التمثيل الصوتي للمعاني، وأورد شواهد متعددة من الشعر العربي القديم تؤكد ما يتميز به جرس بعض الكلمات من إيحاء قوي بالمعنى المراد[4]، بينما أوردتْ عزة جدوع شواهد كثيرة من الشعر الحديث على تجانس الأصوات، وارتباطها بالدلالة الشعرية؛ منوِّهة على الأخصّ بحروف المدّ، وما تحمله من إيحاءات صوتية تتناسب مع دلالات النص[5]. ولا يقتصر هذا الأمر على اللغة العربية، فقد

(1) **الاقتضاب** 2/ 108 ـ 109.

(2) انظر: **علم اللغة العام**: 86 ـ 89.

(3) انظر: **تحليل الخطاب الشعري**: 33 ـ 36.

(4) انظر: **موسيقا الشعر العربي** 1/ 17 ـ 18، 184 ـ 188.

(5) انظر: **موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**: 172 ـ 180.

تحدث الناقد الإنجليزي رتشاردز عن الأثر الكبير لجرس الكلمة وصورتها السمعية في كيفية استقبال المتلقي للمعنى[1].

وتشتمل عناوين القصائد على شواهد متنوعة لهذه الظاهرة الصوتية، ومنها عنوان قصيدة البياتي: من كتابات بعض المحكومين بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس[2]؛ إذ تنتشر في هذا العنوان الحروف ذات الأصوات الشديدة؛ بحسب تصنيف سيبويه المشار إليه آنفًا، وأبرزها: الكاف الذي تكرر ثلاث مرات، والقاف، والطاء، وتناسب هذه الأصوات الشديدة ما في مضمون العنوان من دلالة على الشدة والكرب والضيق.

ولدى البياتي نفسه عنوان آخر يشي بإيحاءات مغايرة، وهو: ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى[3]، ففي هذا العنوان يتكرر بقدر لافت حرفان يتسمان بالهمس، والرخاوة، وهما: السين، والشين، ويتناسب هذان الحرفان الهامسان الموسْوِسان مع أجواء الخفاء والغموض التي يشير إليها العنوان.

وفي عنوان سميح القاسم: صولوا وجولوا[4] يبدو واضحًا تتابع الواوات المؤدي إلى استمرار بروز الشفتين، وهو تعبير يرتبط عادة بحالة الاعتراض والتبرم والاستنكار؛ مما يعطي دلالة معاكسة للدلالة المباشرة لعبارة العنوان؛ لكنه يتوافق تمامًا مع الدلالة الضمنية لها التي تعضدها قراءة القصيدة بعد ذلك.

وفي عنوان محمد عمران: الدخول بين الوردة والدم[5] يتكرر حرف الدال ثلاث مرات، والدال صوت مجهور شديد، ويختصر هذان الوصفان الصوتيان سمة العرض المسرحي للأحداث المتلاحقة، والتحولات المربِكة داخل القصيدة.

---

(1) انظر: **مبادئ النقد الأدبي**: 171.
(2) انظر **ديوانه** 2/ 263.
(3) انظر: المصدر السابق 2/ 271.
(4) انظر: **الممثّل**: 15.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 357.

أمّا محمد الثبيتي؛ ففي عنوانه: تهجّيتُ حُلمًا تهجّيتُ وهْمًا[1] يتردد حرف الهاء ثلاث مرات، ومخرج الهاء أقصى الحلق، فهو أبعد مخارج الحروف، فإذا أضفتَ إلى هذا تشديد حرف الجيم في العنوان مرتين، وما يتطلبه ذلك من بطء في النطق؛ تبيّن لك كيف تتضافر الإيحاءات الصوتية مع الدلالة التي يشير إليها العنوان من صعوبة الكشف والإفضاء، ومما يعضد هذا التفسير ما ذكره أحد الباحثين المهتمين بالرمز في تعليقه على كلمة: تهجّيت في هذا العنوان؛ إذْ رأى فيها إحالة رمزية «تُوحي بقراءة صعبة المنال لشعره»[2].

ولعبد الله الزيد عنوان لافتٌ صوتيًا، وهو: حوارية الظِّباء وخراش والمساء شهقة التوحّش[3]، فقد تكرر فيه حرف التفشّي: الشين ثلاث مرات، ويتناسب هذا الصوت المتفشّي مع أجواء الشعور بالفراغ، ووحشة المساء الذي تتردد فيه أصداء الشهقات، والغريب أن هذا الحرف منتشر أيضًا داخل القصيدة بقدْر لافت للنظر؛ عبر مفردات شينية كثيرة، ومنها: الشرف، أشعلوا، الشاعر، التوحّش، يشتدّ، شيء، شكل، متّشح، مشهد، الشروع، شعور، تُشاطر، الشهوات، الشحوب، شفاهنا، معاشرة، الشواهد، البُشرى، شمس، وشْم، نشور، يُشعل، مشرق، أشرب، مُشرَع، عشق، حُشاشات، وفي هذا دلالة بيِّنة على توافق الإيحاءات الصوتية بين العنوان والنص.

وتكثر الميمات في عنوان أمل الفرج: أُمومة الماء[4]، والمخرج الصوتي للميم يستلزم ضمّ الشفتين بها، وفي تتابع ضمّ الشفتين على هذا النحو ما يذكِّر بمناغاة الأطفال، وهي مقترِنة عادةً بالأمومة التي تتمحور حولها دلالة العنوان.

(1) انظر: **ديوانه**: 147.

(2) **الرمز في الشعر السعودي**: 267، وانظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 47.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 255.

(4) انظر: **قَدَر الحنّاء**: 16.

اختيار اللفظة

من أبرز الجوانب المتعلقة باختيار اللفظة مسألة: **الشيوع والندرة**، ويميل الشعراء المعاصرون بمجملهم إلى اختيار الألفاظ المألوفة والشائعة عند صياغة أشعارهم، وكذلك عناوين قصائدهم؛ غير أن الأمر لم يخلُ من استثناءات قليلة استعمل فيها بعض الشعراء ألفاظًا غريبة نادرة الاستعمال في عناوين قصائدهم، ومنهم: أحمد الصالح في عنوانه: حُداء بين يدَي الخَلوج[1]، وحسين العروي في عنوانه: سمندلية الدم/ تهجٍّ أبيغرافي لجدارية الصافية[2].

أمّا الشاعر عبد الله الزيد؛ فهو من أكثر الشعراء لفتًا للنظر في معجمه الشعري الذي يُظهر خصوصية لفظية مغايرة للمعجم اللفظي السائد في الشعر المعاصر، وتشي هذه الظاهرة لديه برغبة ملحّة في التميز عن الشعراء الآخرين؛ حتى في الجانب اللفظي، وقد نالت عناوين القصائد عنده نصيبها من هذه المفردات نادرة الاستعمال، فمن هذه العناوين: ترتيلةٌ أولى لمنتبَذي، و: غنائيةٌ لوكّاف العزا، و: الإيقاع الأول للخروج من ذات الأين[3].

ومن الجوانب المتعلقة أيضًا باختيار اللفظة في العنوان: دلالة الكلمة المختارة على **حال الشاعر**، ولعل من أبرز الشواهد على هذا في عناوين القصائد: عنوان الشاعر عبد الله البردّوني: من ذا **هنا**؟[4] فالشاعر

---

(1) انظر: **لديك يحتفل الجسد**: 100، والناقة الخَلوج: غزيرة اللبن؛ انظر: مادة (خ ل ج) في **لسان العرب** 2/ 260.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 256، والسمندل: طائر خرافي يُزعم أنه لا يحترق بالنار؛ انظر: مادة (س م ل) في **القاموس المحيط**: 1314، والبيوغرافي (biography): مصطلح أجنبي يعني: السيرة، أو ترجمة الحياة.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 307، 345، 361، والمنتبَذ: موضع الانتباذ؛ أي: الاعتزال والانفراد؛ انظر: مادة (ن ب ذ) في **لسان العرب** 3/ 512، والوكّاف: صيغة مبالغة من الوكْف، وهو: القطْر والسيلان؛ انظر: مادة (و ك ف) في **لسان العرب** 9/ 362، والأين: الإعياء والتعب؛ انظر: مادة (أ ي ن) في **القاموس المحيط**: 1521.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 563.

في هذا العنوان يتساءل عن هُوية شخص ما؛ لكنه يستعمل ظرف المكان القريب: هنا، وليس ظرف المكان البعيد: هناك، فإذا تذكّرتَ أن الشاعر كفيف البصر؛ فلك أن تقدِّر كيف يكشف هذا الاختيار عن العادة المعهودة من مكفوفي البصر في التساؤل عن هوية الشخص؛ مهما كان قُربه المكانيّ منهم.

أمّا أبرز الجوانب التي يظهر فيها بوضوح تدقيق الشاعر في اختيار اللفظة؛ فيتجلّى عند استعمال أسلوب **المفارقة**؛ إذْ يعتمد معنى العبارة كلها على هذه اللفظة المختارة، وفيها تبدو براعة الشاعر في مفاجأة المتلقي بما لا يتوقعه، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: إصغاء **الأصمّ** عند سعدي يوسف[1]، و: قطرات من **ظمأ** عند غازي القصيبي[2]، و: أغنية للفرح **الحزين** عند جاسم الصحيِّح[3].

يبقى أن بعض الشعراء لا يُوفّقون أحيانًا في اختيار اللفظة المناسبة في العنوان، ومن شواهد ذلك عنوان قصيدة عزت الطيري: وتُطلق من عطرها موجتين[4]، فاختيار كلمة: تُطلق، مع إتباعها بالعطر، وهو أحد أنواع الروائح لم يكن اختيارًا موفّقًا؛ إذْ معلوم ما قد يُثيره هذا التركيب من تداعيات مرتبطة بما هو معروف في كتب التراث عن: طلْق الريح، ولو قال: وتسكب، أو: وتنشر؛ لكان أوجه.

الإفراد، والتثْنية، والجمع

من البيِّن أن إفراد الكلمة هو الوضع الأكثر شيوعًا في استعمال الكلمات، وأن وضعي: التثْنية، والجمع هما وضعان طارئان على الكلمة تستدعيهما دلالة محددة في موضع معين، وكذلك الأمر في عناوين القصائد، فإذا تكرر ورود التثنية، أو الجمع في عناوين أحد الشعراء تكررًا لافتًا للنظر؛ فإن هذا يستدعي التوقف والمساءلة، وقد لفت نظري تكرر

(1) انظر: **مختاراتي**: 237.
(2) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 151.
(3) انظر: **حمائم تكنس العتمة**: 43.
(4) انظر: **عبير الكمنجات**: 9.

العناوين التي تشتمل على كلمات مثنّاة عند الشاعر اليمني: عبد الله البردّوني، ومن شواهد ذلك عنده: فجران، و: حوار جارين، و: ثائران، و: شمسان، و: ذكريات شيخين، و: بين أختين، و: اعتيادان، و: بين ضياعين[1]، ولعل أغرب هذه الكلمات المثنّاة في عناوينه هي: اعتيادان، فالاعتياد كلمة عامة تشمل أنماطًا لا حصر لها من السلوك، وبسبب هذه الدلالة الواسعه لها كانت أَولى الكلمات بالاستغناء عن أن تُثنّى؛ ولكنّ الشاعر أخضعها للتثنية أيضًا، فما الذي يمكن أن يفسِّر شيوع الكلمات المثنّاة في عناوين البردّوني؟ وهل لهذه الظاهرة الأسلوبية علاقة أيضًا بعمى الشاعر؟

يمكن أن يُقال هنا: إن المبصِر ينظر إلى العالم، ويواجهه وكأنه كتلة متوحدة مقابلة له، أمّا الكفيف فهو يُصغي إلى العالم، ويُرهِف سمعه لأصواته المتباينة؛ مما يجعله أقدر على تلمس التعدد والتنوع فيه، وما يشتمل عليه من **ثنائيات** لا حصر لها، ولعل مما يعضد هذا الاستنتاج: شيوع ظاهرة أسلوبية أخرى في عناوين الشاعر تعزز دلالة التثنية اللفظية بتثنية معنوية، وأعني بها: ظاهرة الطباق والتقابل، ومن شواهدها عنده: منها وإليها، و: هو... وهي، و: أنا وأنت، و: بين ليل وفجر، و: بين ذهاب ومعاد، و: مآتم وأعراس، و: صنعاء والموت والميلاد[2].

الإظهار والإضمار

قد يقتصر العنوان على الأسماء الظاهرة؛ مثل: حدائق وفيقة عند السياب[3]، و: الرعد الجريح عند خليل حاوي[4]، و: عندما تُوغل الأشواق عند عبد الرحمن العشماوي[5]، وقد يقتصر على الضمائر؛ مثل:

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 284، 413، 567، 603، 2/ 89، 120، 222، 422.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 169، 248، 425، 449، 499، 584، 2/ 173.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 211.

(4) انظر: **ديوانه**: 417.

(5) انظر: **يا ساكنة القلب**: 81.

أنتِ وأنا عند محمد العيد الخطراوي[1]، و: نحن وهُم عند محمد الحربي[2]، و: هو وهي عند نزار شهاب الدين[3]، وقد يمزج العنوان بينهما، مثل: نحن أولى بالرثاء عند صالح جودت[4]، و: للريح... خيل صِباكِ عند علي الحازمي[5].

وقد أشار علماء العربية إلى **فوائد التعبير بالضمير**؛ عِوضًا عن الاسم الظاهر؛ كالخِفّة والاختصار، ودفع الإلباس، وتحقيق أغراض المتكلم في سياقات التفخيم أو التحقير؛ بالإضافة إلى ما يتحقق في الكلام من تلاحم؛ نتيجة ترابط الإشارات المرجعية للضمائر مع الأسماء الظاهرة قبلها[6]، ويتميز التعبير الشعري بالتركيز على فائدة إضافية من فوائد الضمير، وهي: الإبهام؛ لغرض الجذب والتشويق، وفي عناوين القصائد شواهد بيِّنة على هذا المنحى، ومنها: هم وأنا عند بلند الحيدري[7]، و: أنتِ...؟! أنتِ عند عبد الله الرشيد[8]، و: نوافذها ورمال القلوب عند سُرى علوش[9].

غير أن ما يستدعي التوقف أكثر هو شيوع نوع معين من الضمائر في عناوين أحد الشعراء، وقد لفت نظري كثرة تردد ضمير الجماعة: منفصلًا، ومتصلًا في عناوين القصائد عند فاروق جويدة، ومن شواهد ذلك: عندما ننتظر القطار، و: بالرغم منّا قد نضيع، و: عندما تفرِّقنا الأيام، و: ويموت فينا الإنسان، و: نحن والحرمان، و: كان لنا حنين، و: نحن والزمان،

(1) انظر: **حروف من دفتر الأشواق**: 36.

(2) انظر: **بين الصمت والجنون**: 19.

(3) انظر: **لماذا أُسافر عنكِ بعيدًا**: 29.

(4) انظر: **أنغام من القاهرة**: 151.

(5) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 75.

(6) انظر: **الخصائص** 2/ 193، **والبرهان** 4/ 24 ـ 25.

(7) انظر: **ديوانه**: 586.

(8) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 21.

(9) انظر: **نوافذها ورمال القلوب**: 71.

و: ويخدعنا الزمن، و: لو أننا، و: وليس لنا اختيار، و: كانت لنا أحلام، و: شيءٌ سيبقى بيننا[1].

ولأن الشاعر وجدانيّ النزعة؛ فإن التفسير الأقرب لهذه الظاهرة الأسلوبية عنده هو: محاولته الهروب من الإحساس بالعزلة والانفراد؛ عبر الارتباط بالآخر، وإشراكه معه في كل ما يشعر به من أشواق، وخيبات، ومخاوف، وغالبًا ما يكون هذا الآخر هو: المرأة التي تستأثر بمعظم قصائد الشاعر.

وآخر الظواهر المتعلقة بالضمير: ظاهرة أسلوبية كنتُ قد أشرتُ في دراسة سابقة إلى انتشارها في الشعر المعاصر، وهي: توحّد المرجع لضميري الفاعل والمفعول به في العبارة الواحدة[2]، وغالبًا ما يحدث هذا مع ضمير المتكلم بخاصة؛ أي أن يكون كلا الفاعل، والمفعول به ضميرَ متكلم، وحضور هذا الأسلوب في عناوين القصائد أقلّ من حضوره في متونها، ومن شواهد ذلك في العناوين: أدمنتُني عند حبيب محمود[3]، ففاعل الإدمان هنا ومفعوله واحد، ويبدو أن غرض الشعراء من استعمال هذا الأسلوب هو: إدهاش القارئ بغرابة التركيب، وكذلك الدلالة على انشطار النفس بين الفاعلية والمفعولية.

تلك هي أهمّ الموضوعات المتعلقة بالجماليات الفنية في الألفاظ؛ كما تبدّت في عناوين القصائد عند الشعراء العرب المعاصرين.

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 17، 20، 59، 90، 170، 200، 204، 245، 270، 338، 356، 381، وانظر شواهد أخرى لديه: 28، 97، 109، 147، 190، 205، 255، 335، 370.

(2) انظر: **تقليب الجمر بأصابع اللغة الأنيقة**: 132.

(3) انظر: **حافة أنثى**: 13.

المبحث الثاني

الجماليات الفنية في التراكيب

يتناول هذا المبحث الجماليات الفنية التي تظهر في تراكيب العنوان؛ أي في عباراته وجُمَله، ومن أبرز الأساليب التي تتبدّى فيها هذه الجماليات المتعلقة بالتراكيب: التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والإضافة، والتكرار، والجمل المؤكّدة بأدوات التأكيد، وأدوات الربط بين التراكيب، والجمل الحوارية المجتزَأة، والعناوين النافية للعنونة، واجتماع عنوانين للقصيدة، وهي بالتفصيل كما يأتي:

التقديم والتأخير

تميل التراكيب في النثر إلى التزام الترتيب المعهود في الجملة العربية؛ بنوعيها: الاسمي، والفعلي، ففي الجملة الاسمية يأتي المبتدأ، ثم الخبر، ثم بقية المتعلّقات، وفي الجملة الفعلية يتقدم الفعل، ثم الفاعل، ثم المفعول به وبقية المتعلّقات، أمّا في الشعر فالتراكيب أكثر حرية، وأميل إلى المرونة في تقديم الكلمات وتأخيرها داخل الجملة، وتعود مرونة التركيب في الشعر **لسببين**: **أولهما** ارتباطه بالوزن الشعري الذي تستدعي إقامته في كثير من الأحيان عكسَ الترتيب الطبيعي بين أجزاء الجملة، **والسبب الآخر**: أن اللغة الشعرية تعتمد في إبداعها على الانزياح والعدول عن النظم المألوف للكلام، وعن التأليف المعهود والمعتاد بين الكلمات، ومن هنا تميل إلى التقديم والتأخير[1].

وللتقديم أغراض متعددة يتصدّرها غرض عامّ، وهو: الدلالة على الاهتمام بالشيء المقدَّم، وفي تقرير هذا الغرض يقول سيبويه: «كأنهم إنما

(1) انظر: **الأسلوب**: 69، وفي **الأسلوب الأدبي**: 67.

يقدِّمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنَى؛ وإن كانا جميعًا يُهمّانهم، ويعنيانهم»[1]، وتأتي بعد هذا الغرض العام أغراض أخرى تفصيلية تُستنبَط من سياق الكلام، وأهمّها: التنبيه، والتأكيد، والحصر والاختصاص[2].

وتتبنّى معظم عناوين القصائد الأسلوب النثري في النظم، فتتلاحق الكلمات في التراكيب؛ بحسب ترتيبها المعتاد؛ ما لم تُبنَ عبارة العنوان بناءً شعريًا، ففي هذه الحالة تتأثر بالأسلوب الشعري، فيشيع فيها التقديم والتأخير، ويتحقق البناء الشعري لعبارة العنوان في **ثلاثة أنماط: الأول**: أن تكون عبارة العنوان موزونة إيقاعيًا مثل القصيدة، **والنمط الثاني**: أن تكون قائمة على التصوير الشعري، **والنمط الثالث**: أن تجمع بين الوزن والتصوير.

فمن شواهد التقديم والتأخير في عناوين القصائد ذات البناء الشعري **إيقاعيًا**: كلَّ يومٍ لي شَكاة عند إبراهيم المازني[3]، والوحدة الإيقاعية لهذا العنوان هي: فاعلاتن من بحر الرمل، و: في الرحيل الكبير أحبّكِ أكثر عند محمود درويش[4]، والوحدة الإيقاعية لهذا العنوان هي: فاعلن من بحر المتدارك، و: مرهِقٌ ألّا أراك عند أحلام القحطاني[5]، والوحدة الإيقاعية لهذا العنوان هي أيضًا: فاعلاتن من بحر الرمل.

ويتجلى في هذه العناوين الغرض الأساسي من التقديم، وهو: الاهتمام، فالتقديم في عنوان المازني يشير إلى أن الشاعر معنيٌّ بتكرر شكواه كلَّ يوم؛ أكثر من عنايته بإثبات الشكوى، وكذلك الحال في عنوان درويش الذي يدلّ على توجّه اهتمام الشاعر نحو الرحيل، ومدى تأثيره في زيادة المحبة، بينما يركز عنوان أحلام القحطاني على التعبير عن شدة الإرهاق الذي تشعر به.

(1) **كتاب سيبويه** 1/ 34، وانظر: **دلائل الإعجاز**: 107.

(2) انظر: **دلائل الإعجاز**: 111 ـ 145، **والإيضاح**: 50 ـ 61.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 129.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 491، وانظر فيه أيضًا 1/ 497.

(5) انظر: **أنا من خيال**: 39.

ومن شواهد التقديم والتأخير في عناوين القصائد المعتمِدة على **التصوير** الشعري: خيمةٌ أنتِ عند سعد الحميدين[1]، و: صهيلٌ أنت على شفة الخلود عند سعود اليوسف[2]، و: في يدي يبرد الماء عند حسن الصلهبي[3]، وتقديم الخيمة والصهيل في عنواني: الحميدين واليوسف يدل على تركيز الشاعرين على المادة التصويرية في العنوان، بينما يُنبِّه تقديم اليدين في عنوان الصلهبي المتلقي إلى الموضع غير المتوقَّع لبرودة الماء.

أمّا التقديم والتأخير في عناوين القصائد التي **تجمع بين الوزن الشعري والتصوير**؛ فمن أبرز شواهده: من سماءٍ إلى أختها يعبُر الحالِمون عند محمود درويش[4]، و: غدًا يتحدّث الرُّطَبُ عند عبد الرحمن العشماوي[5]، و: من غربة الشكوى.. يسري كتاب الوجد.. يتلو سراج الروح عند عبد الله الزيد[6]، و: للحلم رائحة المطر عند أشجان هندي[7]، و: من عينها سرق الكرى عند أسماء الزهراني[8]، و: سالفًا.. كفكفتُ من بردٍ.. جناحي عند فاطمة القرني[9].

وتتنوع الوحدة الإيقاعية في هذه العناوين بين: فاعلن في عنوان درويش، ومفاعلتن في عنوان العشماوي، ومستفعلن في عنوان: الزيد، ومتفاعلن في عنواني: أشجان هندي، وأسماء الزهراني، وفاعلاتن في عنوان فاطمة القرني. ويبدو أن مراعاة الوزن، وتجاوب الصياغة مع سمة

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 161.
(2) انظر: **صوت برائحة الطين**: 55.
(3) انظر: **خائنة الشبه**: 28.
(4) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 107، وانظر شواهد أخرى لديه في **ديوانه** 2/ 336، 483.
(5) انظر: **جولة في عربات الحزن**: 13.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 14.
(7) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 5.
(8) انظر: **انكسارات**: 10.
(9) انظر: **احتفال**: 47.

الانزياح في التصوير هما الباعثان الأساسيان على التقديم والتأخير في معظم هذه العناوين.

والكلام السابق لا يعني أن كلَّ تقديم في عبارة العنوان يشتمل على الجماليات الفنية، فقد يزيد التقديم أحيانًا من غموض العنوان، ويؤدي إلى إرباك الدلالة أكثر، وأوضح شاهد على هذا عنوان قصيدة عبد الله الزيد: عن عزلتي أوصى بي القتال[1]، فالدلالة في هذا العنوان غائمة أصلًا؛ بسبب غرابة الإسناد، ثم زاد التقديم من غموض المعنى.

الذِّكر والحذف

يشيع الحذف في العنوان **لسببين**: إيجازه النصي، واعتماده على الإيحاء؛ ولكنّ العناوين لا تخلو من جُمَل **مكتملة** الأركان نحويًا، وهو ما يؤدي في الغالب إلى إضعاف قوة الإيحاء في العنوان، ومن شواهد ذلك: نحن أولى بالرثاء عند صالح جودت[2]، و: هذه أمّتي عند عمر أبو ريشة[3]، و: أنا من هناك عند محمود درويش[4]، و: قلبي كسير عند أحلام القحطاني[5].

وتكثر الجمل المكتملة في العناوين الطويلة؛ مثل: كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة عند سعدي يوسف[6]، و: إذن أزرع الحبق في نواويس المومياءات وأستعدّ لسهرتي عند سميح القاسم[7]، و: بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئًا عند محمود درويش[8]، و: انبسطتْ أكفّ الرفاق.. بقي الجمر في قبضتي.. أغنّي وحيدًا عند عبد الله الزيد[9].

(1) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 18.
(2) انظر: **أنغام من القاهرة**: 151.
(3) انظر: **ديوانه**: 516.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 327.
(5) انظر: **أنا من خيال**: 83، وانظر فيه أيضًا: 11، 77.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 61.
(7) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 150.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 497.
(9) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 178.

ومن اللافت: كثرة العناوين ذات الجمل المكتملة عند جاسم الصحيّح، وفيها يبدو العنوان؛ وكأنه تعريفٌ، أو تلخيص مركّز لمفهوم ما، ومن شواهد ذلك: القصيدة حورية الغيب، و: الصوت ممحاة المسافة، و: العشق امتحان الجسد، و: المنامة.. جسدٌ على سرير المياه، و: (أبها).. موعدٌ مع الغيب، و: (دمشق).. غناءٌ خارج اللحن الجماعي، و: الشاعر (حافظ الشيرازي).. بلبلُ الملكوت[1].

أمّا **الحذف**؛ فقد سبقت الإشارة إلى ما ينطوي عليه من تباين مثير بين انحسار العبارة وامتداد الدلالة[2]، وهو التباين الذي وقف عنده عبد القاهر الجرجاني متعجّبًا من أن «تركَ الذِّكْر أفصح من الذِّكْر، والامتناع من أن يبرُز اللفظ من الضمير أحسن للتصوير»[3]، ومن أهمّ أسباب الجمال الفني لهذا الأسلوب أنه يجعل النفوس تذهب في تقدير المحذوف كلَّ مذهب[4]، وبإثارة المتلقي، ودفعه للاستكشاف والتساؤل يحقق للنص الجذب والتشويق.

ويأتي الحذف في العنوان **بأنماط متعددة**، ومن أهمّها: أن يكون المحذوف **ركنًا** من أركان الجملة؛ كحذف **المبتدأ**؛ مثل: كالغيم الممطر في ذاكرتي عند محمد بنعمارة[5]، أو حذف **الخبر**؛ مثل: وها أنت...، و: أودّ لو كنت عند بلند الحيدري[6]، و: يُحكى أن حفّارين عند نازك الملائكة[7]، و: وأنا.. عند لميعة عمارة[8]، و: كلانا، و: أكانت؟ عند

---

(1) انظر: **أولمبياد الجسد**: 7، 43، 74، 150، 176، **ونحيب الأبجدية**: 147، 179.

(2) راجع: 317 ـ 318 من هذا البحث.

(3) دلائل الإعجاز: 172.

(4) انظر: **الكشّاف** 3/ 144، 4/ 349.

(5) انظر: **السنبلة**: 63.

(6) انظر: **ديوانه**: 301، 312.

(7) انظر: **ديوانها** 2/ 321.

(8) انظر: **لو أنبأني العراف**: 104.

القصيبي[1]، أو حذف **الفعل**؛ مثل: واللونَ عن الأوراد عند القصيبي أيضًا[2]، والفعل المحذوف هو: نفّض، وقد ظهر في متن القصيدة[3].

وقد يكون المحذوف **فضلةً؛ كالمفعول به**؛ مثل: يا أمتي لو تعلمين عند محيي الدين عطية[4]، و: هاتِ عند أحمد الصالح[5]، و: يُكابد عند عبد الله الرشيد[6]، ويكثر حذف المفعول به حين يكون مقولَ القول؛ تشويقًا للمتلقي من جهة، وتجنبًا لإطالة عبارة العنوان من جهة أخرى؛ مثل: قالوا لأيوب عند بدر السياب[7]، و: قالت عند صلاح عبد الصبور[8]، و: قالت الضحية عند البردّوني[9]، و: قالت امرأة في المدينة عند أمل دنقل[10].

كما يكثر حذف **صلة الموصول**؛ إبهامًا وتشويقًا؛ مثل: أنتِ التي... عند حميد سعيد[11]، و: ضحاها الذي عند سعد الحميدين[12]، و: لبعض الذي.. عند عبد الله باهيثم[13]، و: يقول الذي.. عند فيصل أكرم[14]، و: الزوايا التي عند عبد الله الوشمي[15]، و: الطفل الذي.. عند حسن الصميلي[16].

---

(1) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 63، 320.

(2) انظر: **واللون عن الأوراد**: 5.

(3) انظر: المصدر السابق: 9.

(4) انظر: **لكنكم تستعجلون**: 28.

(5) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 122.

(6) انظر: **نسيان يستيقظ**: 87.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 332.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 191.

(9) انظر: **ديوانه** 1/ 606.

(10) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 435.

(11) انظر: **فوضى في غير أوانها**: 49.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 225.

(13) انظر: **وقوفًا على الماء**: 83.

(14) انظر: **الصوت.. الشارع**: 88.

(15) انظر: **شفاه الفتنة**: 73.

(16) انظر: **بعض معاني السماء**: 79.

غير أن **جملة جواب الشرط** هي أكثر ما يحذفه الشعراء من العنوان، وبحذفه يُترك المتلقي أمام احتمالات دلالية لا حصر لها لتقديره، ومن شواهد ذلك: لو كنت في مدريد.. عند نزار قباني[1]، و: لو أراها عند بدر السياب[2]، و: كلّما ناديتني عند فدوى طوقان[3]، و: لو صمتوا... عند صالح بيلو[4]، و: إذا كان لي أن أُعيد البداية عند محمود درويش[5]، و: لو تأمّلْنا مليًّا وجه صالح عند عبد الله الزيد[6]، و: لو كان لي عند حبيب محمود[7]، و: لو لم أرَك..! عند فاطمة القرني[8].

كذلك يشيع لديهم حذف **جواب الظروف** المتضمِّنة معنى الشرط والتعليق؛ مثل: عندما، وحين، وحينما، ومن شواهد ذلك: عندما انبعث الماضي عند نازك الملائكة[9]، و: عندما لا تمطر السماء عند البياتي[10]، و: حين ازدهرت الأشياء في غير أوانها عند فدوى طوقان[11]، و: حين يصحو الشعب عند البردّوني[12]، و: حين تغيبين عند غازي القصيبي[13]، و: حين امتدّ الطوفان عند أحمد سويلم[14]، و: عندما تتكسّر شمس الصداقة عند عبد العزيز المقالح[15]، و: عندما يرحل الرفاق عند فاروق جويدة[16].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 509.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 152.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 160.
(4) انظر: **ورقات من الزيتون**: 45.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 325.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 219.
(7) انظر: **حافة أنثى**: 23.
(8) انظر: **احتفال**: 24.
(9) انظر: **ديوانها** 2/ 56.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 412.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 504.
(12) انظر: **ديوانه** 1/ 392.
(13) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 575.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 482.
(15) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 449.
(16) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 119.

وهذا الأسلوب من الحذف شائع في عناوين **عبد الرحمن العشماوي** بخاصة؛ مثل: عندما يعزف الرصاص، و: عندما تُوغل الأشواق، و: عندما تلفّعتُ بالصمت، و: عندما يُورِق غصن السعادة، و: عندما يتشامخ البدويّ، و: عندما يحزن العيد، و: عندما تبكي الفضيلة[1]، وقد يعود احتفال العشماوي بهذا الأسلوب إلى ما ينطوي عليه الظرف المعلّق من جذب وتشويق يدفع المتلقي إلى ترقب ما بعده، ثم يأتي الحذف، فيزيد من ترقبه وانتظاره؛ هذا بالإضافة إلى ما تمتاز به كلمة: عندما الاستهلالية من مدٍّ للصوت يمكّن الشاعر المعروف بجودة إلقائه من التأثير النبري في المتلقين.

وقد يُحذَف **المستثنَى منه**، ويُكتفَى بذكر أداة الاستثناء، والمستثنَى؛ مثل: إلّا معي عند نزار قباني[2]، و: إلّا أنا وبلادي عند البردّوني[3]، و: إلّا الرياض.. عند عبد الله الزيد[4]، و: ما عدا امرأة عند مسفر الغامدي[5]، و: إلّا الفراق عند أحمد عطيف[6]. وفي هذا الحذف احتفاء بيّن بالمستثنَى، يُضاف إلى ما في أسلوب الاستثناء نفسه من تخصيص له يوحي بالاهتمام والعناية.

ومن أكثر أنماط الحذف شيوعًا في العناوين: الاكتفاء بذكر أدوات الاستفهام، والشرط، والنفي؛ **دون بقية الجملة**، فمن شواهد الاكتفاء بأدوات الاستفهام؛ مع حذف بقية ألفاظ الجملة: ماذا؟ عند نزار قباني[7]،

(1) انظر: **عندما يعزف الرصاص**: 57، **ويا ساكنة القلب**: 81، **وعناقيد الضياء**: 69، 72، 92، **وشموخ في زمن الانكسار**: 117، **وجولة في عربات الحزن**: 23.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 535.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 180.

(4) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 13.

(5) انظر: **حينًا من الضوء**: 69.

(6) انظر: **زجاج**: 17.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 815.

و: لماذا؟ عند محمد العلي[1]، و: كيف؟ عند سعدي يوسف[2]، و: من أين؟ عند البردّوني[3]، و: من؟ عند أحمد عطيف[4].

ومن شواهد الاكتفاء بأدوات الشرط؛ مع حذف بقية ألفاظ الجملة: إذا، و: لمّا عند إيليا أبو ماضي[5]، و: لو عند سميح القاسم[6]. ومن شواهد الاكتفاء بأدوات النفي؛ مع حذف بقية ألفاظ الجملة: لا عند لميعة عمارة[7]، و: لن عند سميح القاسم[8].

والحذف في هذا النمط الأخير الذي يصل إلى حدّ الاكتفاء من الجملة بالأدوات فقط هو من أشدّ أنماط الحذف اجتزاءً، وأضعفها ارتباطًا بالنص الذي يُعنْونه، ومن أجل هذا تجد العنوان نفسه يتكرر عند عدد من الشعراء[9].

الإضافة

بدءًا من المرحلة الوجدانية، وما بعدها شاعت العناوين ذات التراكيب الإضافية؛ **بنوعيها**: إضافة التخصيص؛ أي إضافة الكلمة إلى نكِرة، وإضافة التعريف، وهي: إضافة الكلمة إلى معرفة[10]، ومن شواهد تراكيب الإضافة التي تفيد التخصيص في العناوين: ترنيمة قلب عند حسن القرشي[11]، و: كبرياء يتيم عند ملَك عبد العزيز[12]، و: روح شاعر عند

(1) انظر: **لا ماء في الماء**: 125.
(2) انظر: **الوحيد يستيقظ**: 33.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 55.
(4) انظر: **زجاج**: 89.
(5) انظر: **ديوانه**: 383، 509.
(6) انظر: **ديوانه**: 487.
(7) انظر: **أغاني عشتار**: 91.
(8) انظر: **ديوانه**: 497.
(9) راجع: 381 ـ 382 من هذا البحث.
(10) انظر: **النحو الوافي** 3/ 23، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 98.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 212.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 164.

البردّوني[1]، و: أغنية حب عند محمد إبراهيم أبو سنّة[2].

والتراكيب الإضافية التي تفيد التعريف أكثر شيوعًا في العناوين، ومن شواهدها: عرس المجد عند عمر أبو ريشة[3]، و: مواكب الذكريات عند حسن القرشي[4]، و: سخرية الرماد عند نازك الملائكة[5]، و: جزيرة الصقر عند سعدي يوسف[6]، و: سقوط الأقنعة عند سميح القاسم[7]، و: شبيهتها عند أمل دنقل[8]، و: حصار قرطاج عند عزّ الدين المناصرة[9].

وقد تشتمل بعض العناوين على تراكيب إضافية متّسمة بالثِّقَل، ومن شواهد ذلك: ليلاي عند صالح جودت[10]، فقد أُضيفت كلمة يتوسّطها حرف الياء، وتنتهي بحرف مقصور إلى ياء المتكلِّم، فاجتمع فيها الثِّقَل من جهتين: تكرر المدّ، وتقارب الياءين.

غير أن الإضافة الأكثر غرابة هي ما اشتمل عليها عنوان قصيدة أبي القاسم الشابّي: في ظلِّ وادي الموت[11]، فإلى جانب ثِقَل تكرر الإضافة في العنوان؛ هناك أيضًا تنافر واضح بين دلالات أجزائه، فأين دلالة: ظلّ الوادي؛ بما توحي به من دعة وطمأنينة من دلالة: وادي الموت؛ بما يرتبط بها من رهبة وانقباض؟

وكان الناقد شكري عياد قد أشار إلى هذا التناقض في دلالة العنوان، ورصد «نوعًا من الصراع بين مدلولات المفردات؛ وكأنها لا تريد أن تنصاع

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 132.

(2) انظر: **أجراس المساء**: 7.

(3) انظر: **ديوانه**: 437.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 418.

(5) انظر: **ديوانها** 2/ 285.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 320.

(7) انظر: **ديوانه**: 629.

(8) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 67.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 296.

(10) انظر: **سلّة حب**: 110.

(11) انظر: **أغاني الحياة**: 141.

بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة، فظلّ الوادي: عبارة توحي بالراحة؛ كما يأوي الإنسان إلى ظلّ شجرة في مُطمَأنّ من الأرض... ولكنّ الوادي هنا ليس واديًا عاديًا، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه؛ ما دمنا أحياء، ومن ثَمّ ينفث هذا المضاف إليه الثاني شيئًا من الرهبة في المضاف الأول، فلا يعود الظلّ أمنًا ورضا، بل يستحيل توجّسًا وخوفًا... وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجدانيين متعارضين: جزع من شرّ مُحيق، واطمئنان إلى قرار آمن، فإذا مضينا في قراءة القصيدة شعرنا شعورًا متزايد الوضوح بأنها ليست إلّا محاولة لحلّ هذا التناقض»[1].

التكرار

سجّل عدد من النقاد اتساع ظاهرة التكرار في الشعر المعاصر؛ بالموازنة مع الشعر العربي القديم[2]، وجعلها عبد الحميد جيدة من المظاهر الدالة على تأثر الشعر المعاصر بالقرآن، وبالأساليب المطّردة فيه، ومنها: أسلوب التكرار[3]، كما تحدث النقاد عن أنواع متعددة من التكرار؛ مثل: تكرار الحرف، والكلمة، والعبارة[4].

أمّا أهمّية التكرار؛ فتكمن في دلالته البيانية على منزلة الكلمة، أو العبارة المكررة في تكوين النص، وارتباطها أكثر بنفسية المبدع، وكما تقول نازك الملائكة؛ فإن «التكرار في حقيقته إلحاحٌ على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلّل نفسية كاتبه... فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلّطة على الشاعر»[5].

---

(1) **مدخل إلى علم الأسلوب**: 89.

(2) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: 275، **وموسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**: 198، وانزياح الإيقاع: 114.

(3) انظر: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**: 64 ـ 67.

(4) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: 264 ـ 274، **وموسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**: 199، **وانزياح الإيقاع**: 114.

(5) **قضايا الشعر المعاصر**: 276.

وفي عنوان القصيدة تتنوع أنماط التكرار، فقد يكون التكرار **متواليًا ومتجاورًا**؛ دون فاصل بين الكلمتين المكرّرتين، ويغدو التكرار في هذه الحالة أقرب ما يكون إلى **الصدى** والترجيع الذي يدل على **تأكيد** معنى الكلمة من جهة، ويستدعي مزيدًا من التأمل في إيحاءاتها من جهة أخرى، ومن شواهد ذلك: قريب قريب، و: فراغ فراغ عند العقاد[1]، و: ربما.. ربما.. عند أحمد قنديل[2]، و: وحدك وحدك عند فدوى طوقان[3]، و: ظمأ.. ظمأ عند أمل دنقل[4]، و: باريس.. باريس عند محمد بنعمارة[5]، و: كن أنتَ أنت.. عند عمر الأميري[6]، و: وأبحث عنك كثيرًا.. كثيرًا، و: ما قد كان.. كان، و: بقايا.. بقايا عند فاروق جويدة[7]، و: النساء... النساء!!! عند حسن الزهراني[8]، و: توهَّجْ.. توهَّجْ.. عند فاطمة القرني[9]، وبالغ غازي القصيبي في التكرار المتجاور، فردّد الكلمة نفسها ثلاث مرات في عنوان قصيدته: غريب! غريب! غريب[10]، ومع أن معين بسيسو صنع الشيء نفسه في عنوان قصيدته: ثلج.. ثلج.. ثلج[11]؛ فإن التكرار فيه مستحسن؛ ربما لأنه يُحاكي سقوط الثلج المتوالي والمتقطع.

ومن التكرار المتجاور: **إضافة الكلمة إلى نفسها**، وغالبًا ما ينتج من هذه الإضافة **معنى تخييلي** معتمد على المبالغة والتهويل، ومن شواهد ذلك: أصداء الأصداء عند حسن القرشي[12]، و: النورس ونفي النفي عند

(1) انظر: **أعاصير مغرب**: 15، 54.
(2) انظر: **نقر العصافير**: 64.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 546.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 149.
(5) انظر: **السنبلة**: 67.
(6) انظر: **أشجان النيل الأزرق**: 5.
(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 233، 345، 363.
(8) انظر: **تماثل**: 40.
(9) انظر: **احتفال**: 35.
(10) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 742.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 317.
(12) انظر **ديوانه** 3/ 100.

فدوى طوقان[1]، و: ذهول الذهول عند عبد الله البردّوني[2]، و: وطنُ الوطن عند ياسر آل غريب[3].

وقد يدلّ تكرار الكلمة على **المماثلة** بين العبارتين اللتين يتألف منهما العنوان، ومن شواهد ذلك: وجه أختي.. وجه أمّتي عند بلند الحيدري[4]، و: خذ وردة الثلج خذ القيروانية عند سعدي يوسف[5]. كما قد يدلّ التكرار على **الحيرة والتردد** وعدم القدرة على الحسم، ومن شواهد ذلك: بين.. بين عند أحمد الصالح[6]، و: أنتِ...؟! أنتِ عند عبد الله الرشيد[7].

وقد يشير تكرار الكلمة إلى **التنويع والتصنيف**، ويأتي هذا النمط مقترنًا أحيانًا بالواو التي تصِل لفظيًا بين الكلمتين المكرّرتين، وتفصل معنويًا بينهما، ومن شواهد ذلك: نار ونار عند علي محمود طه[8]، والعنوان نفسه عند فدوى طوقان[9]، و: بيروتَ الحبّ وبيروتَ الموت عند أحمد الصالح[10]، كما يأتي هذا النمط غير مقترن بالواو؛ مفترضًا توقفًا يسيرًا بين الكلمتين المكرّرتين؛ للوصول إلى دلالة التنوع والاختلاف، ومن شواهد ذلك: عن تلك السحلية عن هذا الليل عند سعدي يوسف[11]، و: وردة الحلم.. وردة الجسد عند علي العلاق[12]، و: تهجّيتُ حُلمًا تهجّيتُ وهْمًا عند محمد الثبيتي[13].

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 495.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 85.
(3) انظر: **أتنفّس الألوان**: 11.
(4) انظر: **ديوانه**: 433.
(5) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 93.
(6) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 54.
(7) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 21.
(8) انظر: **ديوانه**: 313.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 74.
(10) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 137.
(11) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 29.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 32.
(13) انظر: **ديوانه**: 147.

ويكثر **محمود درويش** بخاصة من التكرار الدالّ على التنوّع والاختلاف، عبر إعادة الكلمة نفسها منكّرة بعد تعريفها؛ ليشير إلى معنى خاص فيها مختلف عن معناها العام، ومن شواهد ذلك عنده: من فضّة الموت الذي لا موت فيه، و: وما زال في الدرب درب، و: وفي الشام شام، و: لي خلف السماء سماء[1]. ومثل هذا النمط من التكرار الدالّ على الخصوصية والتنوع عنوان قصيدة محمد العلي: لا ماء في الماء[2].

وقد يكرِّر الشاعر الكلمة في العنوان؛ **لتعدد المقصود بها**، ومع أن بإمكانه الاستعاضة عن التكرار بتثنية الكلمة، أو باستعمال الكلمات الدالة على التعدد؛ مثل: آخر، وأخرى؛ فإنه يفضِّل إعادة الكلمة؛ كأنما يريد تذكير المتلقي بالمعنى المتكرر، وبامتداده الدلالي المتجدِّد، ومن شواهد ذلك: ضياء على ضياء عند العقاد[3]، و: من قارة إلى قارة عند علي محمود طه[4]، و: من منفى إلى منفى عند عبد الله البردّوني[5]، و: قال المسافر للمسافر: لن نعود كما... عند محمود درويش[6]، و: بين الماء والماء.. هذا حلمي عند إبراهيم نصر الله[7].

غير أن بعض شواهد التكرار في عناوين القصائد لا تحمل جديدًا، ولا تقدِّم إضافة حقيقية للمعنى، فهي من **التكرار المعيب** الذي يقتصر على الإعادة والترديد؛ دون فائدة دلالية، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أن أسلوب التكرار خاضع لقانون التوازن الدلالي في العبارة، فإذا لم يقدِّم التكرار إضافة حقيقية لمعنى العبارة؛ صار عبئًا عليها[8]، وقد يدلّ على

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 307، 324، 345، 479.
(2) انظر: **لا ماء في الماء**: 52.
(3) انظر: **هدية الكروان**: 37.
(4) انظر: **ديوانه**: 256.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 177.
(6) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 110.
(7) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 10.
(8) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: 277 ـ 279، 290 ـ 291.

التكلف، وتصنّع الانفعال[1]، ومن شواهد ذلك في العناوين: الموت على حافّة الموت عند حميد سعيد[2]، فتكرار كلمة: الموت هنا لم يقدِّم جديدًا للمعنى، بل لعله أضعف الدلالة السابقة للكلمة؛ لأن في آخر العبارة تراجعًا عن المعنى الأقوى الذي استُهلِكَ به، ومثله عنوان قصيدة فاروق جويدة: إنسان.. بلا إنسان[3]، فهذا التكرار الغريب في صياغته قاصر عن تأدية المعنى الذي ربما أراده الشاعر، وهو: أن هذا الإنسان بلا إنسانية، أو بلا أخلاق كريمة.

الجمل المؤكَّدة بأدوات التأكيد

يميل العنوان الشعري المعاصر إلى التخفف من أدوات التأكيد؛ بسبب طابعه الإيحائي غير المباشر، ومع هذا فقد كتب بعض الشعراء عددًا من عناوين قصائدهم؛ مصحوبة بأدوات التأكيد، وأكثر هذه الأدوات ترددًا في العناوين هي: إنّ، ومن شواهدها القليلة في عناوين القصائد: إنه الحبّ..، و: إني أخوك، و: إنها الدنيا عند أحمد قنديل[4]، و: إنّ الثوابَ على قدْرِ المشقّاتِ، و: إنها قيلولة... ليس غير، و: إنهم يقتلون النخل عند يحيى السماوي[5]، و: إنّ بي رغبةً للبكاء عند أحمد العواضي[6]، و: إنها الدنيا.. عيون عند فيصل أكرم[7]، و: إني أنثى عند أحلام القحطاني[8].

ومعظم هذه العناوين مأخوذة نصًّا من قصائدها، وفي هذا دلالة على ارتباط العناوين المؤكَّدة بالنسق الشعري؛ أكثر من ارتباطها بالأساليب

(1) انظر: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**: 145.
(2) انظر: **الأغاني الغجرية**: 50.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 293.
(4) انظر: **نقر العصافير**: 13، 71، 93.
(5) انظر: **الاختيار**: 33، **والبكاء على كتف الوطن**: 17، 171.
(6) انظر: **إنّ بي رغبة للبكاء**: 8.
(7) انظر: **الصوت.. الشارع**: 78.
(8) انظر: **أنا من خيال**: 27.

النثرية، ويتصدّر كلٌّ من: أحمد قنديل، ويحيى السماوي الشعراء السابقين في نسبة تردد هذه العناوين المؤكَّدة عندهما، ويتوافق هذا مع ما يتسم به شعرهما بعامة من علوّ النبرة الانفعالية المباشرة فيه.

أدوات الربط بين التراكيب

وتندرج هذه الأدوات ضمن ما يُسمّى في العربية بحروف المعاني[1]، ومن أبرز هذه الأدوات: **حروف العطف**، ولأدوات الربط بين التراكيب أهمية كبيرة في تنظيم الكلام، وترتيب الجمل؛ للوصول إلى عرضٍ متسلسل ومنطقي للأفكار والدلالات؛ غير أن التيارات الشعرية الحديثة اتجهت إلى التخفف من هذه الأدوات الرابطة؛ ولا سيما حروف العطف، وقد بدأ هذا الاتجاه عند الرمزيين، ثم بالغ من بعدهم السرياليون في الاستغناء عن أدوات الربط بين الجمل؛ لتخليص الشعر ـ كما يقولون ـ من آليات التنظيم الفكري، والربط المنطقي الصارم بين المعاني، وقد كان لهذا التوجّه صداه في الشعر العربي المعاصر[2].

أمّا في عناوين القصائد؛ فإن مداها القصير، وقلة التراكيب فيها لم يسمحا ببروز هذا التوجه؛ وإن لم نعدم شواهد له في بعض العناوين الطويلة، ومنها: من غربة الشكوى.. يسري كتاب الوجد.. يتلو سراج الروح، و: انبسطتْ أكفّ الرفاق.. بقي الجمر في قبضتي.. أغنّي وحيدًا عند عبد الله الزيد[3]، و: آخر ما قاله آخر الصقور/الحمائم: زفرة العربي الأخيرة عند حسين العروي[4].

وإذا كانت حروف العطف هي أبرز أدوات الربط؛ فإن حرف: **الواو** هو أهمّ الحروف العاطفة، وكما يقول الحسن المرادي فإن «الواو أمّ باب

---

(1) انظر: **الجنى الداني في حروف المعاني**: 3، 19، **وموسوعة النحو والصرف والإعراب**: 384.

(2) انظر: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: 62 ـ 63، **وتحولات الشعرية العربية**: 50 ـ 57.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 14، 178.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 227.

حروف العطف؛ لكثرة مجالها فيه»[1]، وتدلّ الواو عند جمهور النحاة على مطلق الجمع[2].

وللواو في عناوين القصائد **مجالان** للعطف، وهما: العطف بين المفردات، والعطف بين التراكيب، وقد لحظتُ في **المجال الأول** شيوع نمط: المفردتين المعطوفتين في العناوين، وتدلّ الواو في هذا النمط على المقابلة والتفاوت؛ أكثر مما تدلّ على المشابهة والاشتراك، ومن شواهد هذا النمط: الصغير والكبير، و: الإنسان والزمن عند عبد الرحمن شكري[3]، و: الحبّ والطبّ عند عمر الأميري[4]، و: البحر والنسيم عند غازي القصيبي[5]، و: السيف والوردة عند صالح الزهراني[6].

ويشيع هذا النمط من عناوين العطف عند **محمد حسن فقي** بخاصة، ومن شواهد ذلك في عناوين قصائده: إزميل وتماثيل، و: العروبة والإسلام، و: جزيرة وأمّة، و: قدَر ورجل، و: الساري والليل، و: العجز والقدرة، و: شباب ومشيب، و: دموع وخلود، و: مصرع ورجل، و: الرحى والطحين[7].

وفي شيوع هذه العناوين المعطوفة عطفًا تقابليًا عند الشاعر دلالة إضافية على ما يتسم به أسلوبه الشعري بعامة من روح تأملية تعتمد على التقسيم، والرصد المنطقي للظواهر، وتؤكّد هذه السمة انتماءه العميق إلى المدرسة الوجدانية؛ بما عُرِف عنها من نزعة تأملية، وتركيز على الدلالات المتقابلة؛ كما سبق بيانه[8].

---

(1) انظر: **الجنى الداني في حروف المعاني**: 158.
(2) انظر: المصدر السابق: 158 ـ 160، **ومغني اللبيب**: 463 ـ 464.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 72، 2/ 167.
(4) انظر: **قلب ورب**: 91.
(5) انظر: **واللون عن الأوراد**: 55.
(6) انظر: **فصول من سيرة الرماد**: 61.
(7) انظر: **قدَر ورجل**: 111، 183، 204، 285، 292، 308، 312، 333، 336، 368.
(8) راجع: 216 ـ 219، 223 ـ 224 من هذا البحث.

وكما تعطف الواو في مجال المفردات بين الأسماء الظاهرة، تعطف كذلك بين الضمائر، فتدل على التقابل والتفاوت أيضًا، ومن شواهد ذلك في العناوين: هم وأنا عند بلند الحيدري[1]، وعكسه عند غازي القصيبي: أنا... وهُم[2]، و: أنا وأنت عند سميح القاسم[3]، والبردّوني[4]، وعبد الله الرشيد[5]، و: هو وهي عند عبد الله البردّوني[6]، ونزار شهاب الدين[7]، و: نحن وهُم عند محمد الحربي[8].

وقد تجمع الواو بين الاسم الظاهر والضمير، فتعطي دلالة التقابل نفسها؛ مثل: أنا والمدينة عند أحمد حجازي[9]، و: أنا والشعر عند عبد الله البردّوني[10].

غير أن أكثر أنماط العطف بين المفردات **ثِقَلاً** هو: العطف بالواو بين المعرفة والنكرة، ومن شواهده في العناوين: طفلة والقمر عند إيليا أبو ماضي[11]، و: كذب أبيض وماء الظلام عند سعد الحميدين[12]، ولعلّ سرّ الثِّقَل هنا أن الكلمة الأولى هيّأت المتلقي لإبهام التنكير ودلالته المطلقة، فإذا عُطفت عليها المعرفة مباشرة؛ أربكت حسّ التوقع عند المتلقي؛ بما تتضمنه من معنى مأنوس، ودلالة مقيّدة.

أمّا **المجال الآخر** للعطف بالواو؛ فهو العطف بين **التراكيب**، وأكثر

(1) انظر: **ديوانه**: 586.
(2) انظر: **يا فِدى ناظريك**: 47.
(3) انظر: **ديوانه**: 397.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 425.
(5) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 75.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 248.
(7) انظر: **لماذا أُسافر عنكِ بعيدًا**: 29.
(8) انظر: **بين الصمت والجنون**: 19.
(9) انظر: **ديوانه**: 188.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 126.
(11) انظر: **ديوانه**: 437.
(12) انظر: **غيوم يابسة**: 21.

ما يلفت النظر فيه هو: **نمط العناوين المبدوءة بالواو**؛ إذْ تُستهلّ عبارة العنوان بواو تعطفها على تركيب مقدَّر، وهو نمط شائع في عناوين القصائد، وكان للشعراء **الوجدانيين** الأثر الأكبر في انتشاره في العناوين، ومن أبرز شواهده لديهم: ويعيش أحرار العقول بظِلِّها غرباء، و: وغابت عن الروض، و: وقالت حبّة الرمل، و: وجئتُ أصلّي عند محمود حسن إسماعيل[1]، و: وجراحي، و: وبقايا ذكرياتي عند عمر أبو ريشة[2]، و: والتقينا عند كلٍّ من أحمد قنديل[3]، وطاهر زمخشري[4]، و: ومرّت الأيام عند عبد الله الفيصل[5]، و: وتسألين من أنا؟ عند حسن القرشي[6].

ومن أكثر الشعراء الوجدانيين تعلّقًا بهذا النمط من العناوين: **فاروق جويدة**، ومن شواهده عنده: ويضيع العمر، و: وتحترق الشموع، و: وعادت سفينة الأحلام، و: ويبقى الحب، و: ويموت فينا الإنسان، و: وجئتُ إليك، و: وتهدأ الأحزان، و: ونشقى بالأمل، و: وتاب القلب، و: وتسقط بيننا الأيام، و: وليس لنا اختيار، و: وضاعت ملامح وجهي القديم، و: ويبقى السؤال[7].

ولم يسلم الشعراء **المعاصرون** من التعلق بهذه الواو الاستهلالية في عناوينهم، بل لعلهم تجاوزوا الوجدانيين في كثرة تصدير العناوين بها، ومن شواهد ذلك: وغدًا نعود عند بلند الحيدري[8]، و: وأنا أنظر إلى الجبال

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 369، 2/ 1243، 3/ 1413، 1569.

(2) انظر: **ديوانه**: 31، 207.

(3) انظر: **نقر العصافير**: 56.

(4) انظر: **مجموعة الخضراء**: 88.

(5) انظر: **حديث قلب**: 90.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 419.

(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 57، 69، 80، 87، 90، 115، 146، 147، 208، 335، 338، 365، 397، وانظر فيه أيضًا: 99، 124، 126، 167، 187، 189، 210، 233، 240، 245، 331، 352، 402.

(8) انظر: **ديوانه**: 275.

عند سعدي يوسف[1]، و: وهكذا قالت عند البردّوني[2]، و: ويُسدل الستار، و: وتحمل عبء الفراشة عند محمود درويش[3]، و: وصرخت العروس في وجه النهر عند أحمد سويلم[4]، و: وكان الصيف موعدنا عند عز الدين المناصرة[5]، و: وكنا معًا نتحاور عند نزيه أبو عفش[6]، و: وللسنبلة نشيدي عند محمد بنعمارة[7]، و: وماتت الأشعار واقفةً، و: وإذا الريح انكفتْ، و: وللرماد نهاراته عند سعد الحميدين[8]، و: وللنخلة فصل الخطاب، و: وفي الأرض متّسعٌ للنفير عند أحمد الصالح[9]، و: ومات بشير عريسًا عند عبد الله الصيخان[10]، و: وللحقد أيامه القادمة عند عبد الله الرشيد[11]، و: وجئتُ عينيك عند شريفة أبو مريفة[12]، و: وتستحيل غابةً من الشلل عند أشجان هندي[13]، و: وانفرط العِقد عند سعود اليوسف[14]، و: وتُسلِم دمعها للريح عند سُرى علوش[15]، و: وللأنامل همس عند عبد الله السميّح[16]، و: وأنت الحياة عند محمد العطوي[17]، و: وغاب القمر! عند هناء الحمراني[18].

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 181.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 107.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 305، 656، وانظر فيه أيضًا: 18.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 359، وانظر فيه أيضًا: 479.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 91.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 152، وانظر فيه أيضًا: 36.
(7) انظر: **السنبلة**: 83.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 209، 397، 491، وانظر فيه أيضًا: 409.
(9) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 51، 101.
(10) انظر: **هواجس في طقس الوطن**: 29.
(11) انظر: **نسيان يستيقظ**: 119، وانظر فيه أيضًا: 69.
(12) انظر: **وجئتُ عينيك**: 61.
(13) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 69.
(14) انظر: **غروبٌ زمن الشروق**: 137، وانظر له أيضًا: **صوت برائحة الطين**: 65.
(15) انظر: **نوافذها ورمال القلوب**: 87.
(16) انظر: **متدثّر بالبياض**: 63.
(17) انظر: **ما ينتهي بالسكون**: 3، وانظر فيه أيضًا: 76.
(18) انظر: **انتحار الحكايا**: 75.

ومن أكثر الشعراء المعاصرين تعلقًا بهذه الواو الاستهلالية، واستعمالًا لها في عناوينهم: فدوى طوقان، وملَك عبد العزيز، وغازي القصيبي، فمن عناوين فدوى طوقان: وأنا وحدي مع الليل، و: وانتظرني، و: وقد حدّثتني ذات ليلة، و: ولا شيء يبقى، و: وطلع القمر[1]، ومن عناوين ملَك عبد العزيز: ودَعْ لي منطق الرؤيا، و: ولكنّا تلفّتنا، و: وقلنا..، و: ولا يتلفّت البحر، و: وتسألنا، و: ولو تدري[2]، ومن عناوين غازي القصيبي: وبعد أن مضيت، و: وتبسم يارا، و: وحين أكون لديك، و: وغدًا، و: وتُعطين كالبحر، و: واللون عن الأوراد، و: وأوّاه... يا فاروق[3].

ويلتقي هؤلاء الشعراء **الثلاثة في سِمة فنية مشتركة**، وهي: أن أسلوبهم الشعري ظلّ في أعماقه وفيًّا للنهج الوجداني في الشعر، ومع أنهم ينتمون إلى الشعر المعاصر: زمنًا، وأدواتٍ فنية؛ فإنهم لم يستطيعوا التخلص من آثار المرحلة الوجدانية في الشعر العربي، وسماتها الأسلوبية الفارقة، ومنها: هذه السمة التركيبية في عبارة العنوان.

إن غزارة الشواهد السابقة تُظهر مدى بروز هذه الظاهرة الأسلوبية والتركيبية، ومقدار انتشارها في عناوين الشعر العربي، ومن هنا تحتاج إلى وقفة متأنية؛ لمعرفة أسباب شيوعها، وعلاقة ذلك بالدلالات المضمَرة فيها، والوظائف التي تؤديها.

في البدء لا يُستبعد أن تكون هذه الواو قد تسربت إلى عناوين القصائد من تأثر الشعراء بالأسلوب **الصحفي** في العنونة الذي تكثر فيه العناوين المبدوءة بالواو: تشويقًا، وتهويلًا.

غير أن تأمل الشواهد السابقة من العناوين المبدوءة بالواو يقفنا على **سمة بارزة** تكاد تكون القاسم المشترك بينها، وهي: أن الواو فيها تُشعر المتلقي بأن هناك كلامًا غائبًا سابقًا عليها، ويتفاوت مدى امتداد هذا

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 82، 142، 289، 354، 506.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 482، 504، 529، 535، 547، 645.

(3) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 382، 467، 482، 586، 658، **واللون عن الأوراد**: 5، **ويا فِدى ناظريك**: 25.

الكلام الغائب، ومقدار طوله؛ بحسب عبارة العنوان، فكثير من هذه العبارات أشبه ما يكون **بخاتمة القصة**، ومن هنا يفترض المتلقي امتداد الكلام قبلها؛ مثل: وصرخت العروس في وجه النهر عند أحمد سويلم، و: ويُسدَل الستار عند محمود درويش، و: وتُسلِم دمعها للريح عند سُرى علوش، وبعض هذه العبارات أشبه ما يكون **بعناوين الصحف**؛ إذْ يسهل على المتلقي تقدير جملة واحدة سابقة عليها؛ مثل: وجئتُ أصلِّي عند محمود حسن إسماعيل، و: والتقينا عند أحمد قنديل، و: ويبقى السؤال عند فاروق جويدة.

وفي كلتا الحالتين تتضمن عبارة العنوان المبدوءة بهذه الواو إشعارًا خفيًا بأنها **الجملة الأخيرة** من الكلام، وفي مجيئها عنوانًا ـ وهو استهلالٌ للنص ـ **مفارقة** تستدعي قدْرًا من التأمل.

ومن خلال ما تقدم يمكن تسمية هذه الواو بـ: **واو القصة، أو: الواو القصصية**؛ مستأنسين لهذه التسمية بحديث بعض البلاغيين القدامى عن: عطف القصة على القصة، فقد تحدث الزمخشري عن هذا النوع من العطف في أكثر من موضع[1]، وهو نوع أدقّ مسلكًا من عطف الجملة على الجملة؛ كما بيّن ذلك الشريف الجرجاني[2].

وكان عدد من النقّاد المحدثين قد تطرّقوا عَرَضًا إلى هذه الواو في أثناء تحليلهم لعناوين بعض النصوص الشعرية، ومنهم: محمد عويس؛ إذْ قدّر أن الواو في عنوان قصيدة عمر أبو ريشة: وجراحي، عطفت الجراح على: هموم، وهو عنوان أحد أقسام الديوان الذي تنتمي إليه القصيدة؛ غير أن الناقد عدّ هذا القسم ديوانًا مستقلًا؛ ضمن الديوان العام للشاعر، وهذا يعني أنه ربط من خلال الواو بين عنوان القصيدة، وعنوان الديوان الذي وردتْ فيه، وفي هذا يقول: «واو العطف هنا؛ كأنه لعطف (الجراح) على (هموم)، فالرابطة بين هموم وجراح قوية»[3]،

(1) انظر: **الكشاف** 1/ 54، 104.

(2) انظر: **حاشية الشريف الجرجاني على الكشاف** 1/ 253.

(3) **العنوان في الأدب العربي**: 392.

فكأن هذه الواو تدعو المتلقي إلى النظر للسياق العامّ الذي يكتنف عنوان القصيدة، وهو هنا سياق الديوان كله؛ للوصول إلى تقدير العبارة التي عُطفت عليها عبارة العنوان.

أمّا عبد الله الغذامي فقد قال في تعليقه على عنوان قصيدة عبد الله الصيخان: ومات بشير عريسًا: «لا يفوتنا الدور العضوي لحرف العطف (واو) الذي يفرض علينا التفكير بالجملة؛ على أنها دخول إلى سياق ذهني يجب علينا استحضاره زمنَ التلقي، فالعطف يتطلب معطوفًا عليه؛ ولكنّ المعطوف غير حاضر أمامنا؛ إذن هناك **غياب** لا بدّ من إحضاره»[1]، فالغذامي يشير هنا إلى ما تتضمنه الواو التي استُهلّ بها العنوان من إحالة إلى كلام محذوف قبلها يمكن تقديره، أو الهجْس به من خلال تأمل السياق. وكذلك يصنع شفيع السيد في حديثه عن دلالة الواو في قصيدة محمود حسن إسماعيل: وجئتُ أصلّي؛ مقدِّرًا أنها «تُشير إلى أن حدَثًا، أو أحداثًا جسامًا قد وقعتْ قبلها، وأن البدء بها ليس من فراغ»[2].

واستوقفت هذه الواو أيضًا الناقد علوي الهاشمي في عنوان قصيدة سعد الحميدين: وللرماد نهاراته، فقال: «أمّا وظيفة (الواو) الابتدائية في مطلع العنوان؛ فإنها تعكس المستويات الدلالية المضمَرة في بنية العنوان، ونسقه التركيبي؛ وبخاصة تلك التي تُنتجها حالة التعارض والتناقض بين ركني العنوان (وللرماد/نهاراته)، وكأن العنوان ـ بهذه الواو الابتدائية ـ يختزن حالة من الحوار المؤجَّل، والمعاناة المضمَرة»[3]، والهاشمي يؤكد في هذا النص الملمح الذي أشار إليه قبله عويس، والغذامي، والسيّد، وهو ما تختزنه هذه الواو من إحالة إلى دلالات مضمَرة تُستنبَط من السياق؛ غير أنه ركّز على السياق الداخلي لنص العنوان؛ فمن خلال تحليل العلاقات الدلالية والتركيبية بين أجزائه التي قد تكون معتمِدةً أحيانًا على المفارقة والتناقض يمكن الوصول إلى المعنى المضمَر من استهلال العنوان بالواو.

---

(1) **تشريح النص**: 47.

(2) **قراءة الشعر وبناء الدلالة**: 179.

(3) **قراءة نصية في قصيدة حديثة غامضة جدًا**: 26.

من كل ما تقدم يتبين الثراء الدلالي لهذه الواو التي تُستهل بها بعض العناوين، ولعل مما يكشف أكثر عن هذا الثراء: موازنة الواو بحرف العطف الآخر: **أو**؛ إذْ يندر جدًا أن تُستهل به العناوين، فلم أعثر له إلّا على شاهد وحيد، وهو عنوان قصيدة فيصل أكرم: أو انتظر[1]، وبالإضافة إلى ندرة شواهده؛ فإن الدلالة فيه أضيق مدى بكثير من دلالات العناوين المبدوءة بالواو، وتكاد تنحصر في جملة واحدة يسهل تقديرها قبل العنوان.

الجمل الحوارية المجتزَأة

والحديث عن الواو القصصية يقودنا للإشارة إلى عناوين الجمل الحوارية المجتزَأة التي تشترك مع عناوين الواو القصصية في سمة: الإحالة إلى غائب، ومن شواهدها: بل أنت حبي.. عند عبد الله الفيصل[2]، و: لو كنتِ في مدريد.. عند نزار قباني[3]، و: قل لي.. هل لي عند بلند الحيدري[4]، و: هل تستطيعين عند غازي القصيبي[5]، وغير خافٍ ما تمتاز به هذه العناوين من تشويق يدفع المتلقي إلى تتبع مواضع هذه الإحالات في النصوص الشعرية.

غير أن بعض هذه العناوين ينمّ عن قدْر زائد من العفوية، واستسهال الصياغة، ويبدو هذا واضحًا في عدد من عناوين فاطمة القرني، ومنها: فكوني... عيده، و: بلى.. إنه..!، و: بماذا تظنّونني أتدفّا..؟!، و: أيّنا ندّ.. استبدّا..؟!، و: .. كي تُنصفه..!!، و: أجل.. أدمنتِ إرباكي[6].

العناوين النافية للعنونة

يستعمل بعض الشعراء عناوين تعتمد ـ ظاهريًا ـ على نفي الدلالة،

(1) انظر: **حوار الليل ونجمة الصبح**: 68.

(2) انظر: **حديث قلب**: 148.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 509.

(4) انظر: **ديوانه**: 618.

(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 323.

(6) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 14، 42، **ومطر**: 13، 57، 60، **واحتفال**: 28.

وإفراغ العنونة من مضمونها ووظيفتها؛ مثل: بلا عنوان، وهو العنوان الذي تردد عند ثلاثة من الشعراء، وهم: خليل حاوي[1]، ومحمد عمران[2]، وعبد العزيز المقالح[3]، وكذلك عنوان: دون اسم عند ثريّا العريِّض[4]. وهو أسلوب في العنونة له سوابق قديمة، فقد اختار أحمد أمين أن يُعنون أحد مقالات كتابه: فيض الخاطر بـ: من غير عنوان[5]، واستطرف طه حسين هذه العنونة، فأشار إلى جمالية التناقض الدلالي في عبارة العنوان، فهي تنفي عن نفسها أن تكون عنوانًا؛ مع أنها ما تزال تؤدي ـ حتى في هذه الحالة ـ مهمة العنونة؛ إذْ هي المهمة الثابتة والوحيدة لها، وقد ربط طه حسين بين صنيع أحمد أمين، وبعض العناوين الصحفية المشابهة له في هذا الأسلوب المبني على النفي الظاهري لدلالة العنوان؛ مثل: بلا تعليق[6].

ومن خلال هذا التناقض الدلالي الذي أشار إليه طه حسين يتبين معنى الاحتراس الذي وضعتُه في مستهل الفقرة السالفة، فنفي الدلالة في هذه العناوين هو نفي **ظاهري**؛ ذلك لأن التصريح بتجنب العنونة في عناوين القصائد السابقة هو ضربٌ من العنونة غير المباشرة المعتمِدة على المفارقة الدلالية، والتي يُراد من القارئ تتبع بواعثها، ودلالاتها داخل القصيدة، وكثيرًا ما يؤدي الوقوف في محاولة تفسيرها عند حدود العنوان؛ دون التوغل في النص إلى قراءة خاطئة، أو قاصرة لمعناها.

وعلى سبيل المثال فإن قصيدة خليل حاوي السابقة تحكي قصة شخصية: بلا عنوان، وهذا يعني أن هذا العنوان هو وصفٌ لهذه الشخصية؛ قبل أن يكون عنوانًا للقصيدة، وكذلك الحال مع عنواني: المقالح، والعريِّض، فالمقصود من عنوان المقالح هو: الصديق الراحل

---

(1) انظر: **ديوانه**: 79.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 4/ 60.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 221.
(4) انظر: **امرأة دون اسم**: 61.
(5) انظر: **فيض الخاطر** 1/ 21.
(6) انظر: **فصول في الأدب والنقد**: 19 ـ 20.

الذي تدور حوله القصيدة، والذي أصبح: بلا عنوان، والمعنيّ بعنوان العريِّض هو: المرأة التي يصوِّرها النص الشعري: بلا اسم، فإذا نظر الناقد إلى العنوان وحده؛ بمعزل عن المقصود منه في النص، فقد يصل إلى تعميم دلالي غير دقيق، وقد تناول علي العلاق عنوان المقالح السابق، فقال في تحليله: «إن أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة عنوانها الذي يعكس أيقونيًا: الغياب والحضور في آنٍ معًا، القصيدة تحمل عنوانًا محددًا؛ لكنه عنوان يؤكد مع ذلك أن القصيدة لا عنوان لها، إنه عنوان يمحو نفسه بنفسه.. وبذلك فهو يجسِّد نوعًا من حضور الغياب.. وتُفصح هذه القصيدة من خلال بنيتها عن دلالة الفراغ والغياب»[1]، وفي هذا الكلام تعميم دلالي قد يخفِّف منه إبراز المقصود الحقيقي من العنوان في قصيدة المقالح؛ كما سبق بيانه.

أمّا فاطمة الوهيبي؛ فقد توقفت عند عنوان قصيدة ثريّا العريِّض: دون اسم، فقالت: «أأبدأ من العنوان وهي تدعونا فيه للتحرر منه في الوقت نفسه؟ أليس العنوان عادةً يدلّ على النص، وهي مثل نصِّها في كينونتها ونصِّها الإنساني تريد أن تتحرر من دالِّها؟... العنوان استجداء صارخ بتفريغ المحتوى من قارورته التي يُحجر بها؛ أملًا بتحرير المحتوى»[2]، والأقرب أن عنوان العريِّض ليس دعوة لإفراغه من وظيفته، بل هو إشارة مركّزة إلى مضمون النص الذي يدور حول امرأة دون اسم.

اجتماع عنوانين للقصيدة

تحمل بعض القصائد عناوين مزدوجة، فيجتمع لها عنوانان، ولهذا الاجتماع **صورتان**؛ فإمّا أن يردف الشاعر عنوان القصيدة الأصلي بعنوان فرعي يفسِّر العنوان الأول، أو يقترح صياغة أخرى له، وإمّا أن يجمع بين عنوانين للقصيدة؛ دون ترجيح أحدهما على الآخر؛ عبر استعمال أداة العطف: (أو) التي تساوي بينهما في وظيفة العنونة، فتتأرجح الدلالة بين العنوانين؛ دون حسم.

(1) الدلالة المرئية: 96.

(2) دراسات في الشعر السعودي: 132.

أمّا **إرداف العنوان الأصلي للقصيدة بعنوان فرعي**؛ فله شواهد كثيرة منذ المرحلة الإحيائية، وللعنوان الفرعي في هذه الحالة **وظائف** متنوعة، فقد يُؤتى به لتفسير العنوان الأصلي، أو لاقتراح صياغة أخرى له، أو لتصنيف النص؛ بحسب موضوعه، وجنسه الفني، وبين الوظيفتين: الأولى، والثانية تداخل لا يُنكَر، والمعوّل عليه هو: مدى قرب العنوان من إحداهما، وغالبًا ما يوضع العنوان الأصلي أولًا في الأعلى، ثم يُوضع العنوان الفرعي في سطر جديد تحته؛ بخط أصغر حجمًا منه أحيانًا، أو بالحجم نفسه في أحيان أخرى، وسأستعيض عن نقل هذا التصميم الهندسي الذي يتطلب مساحة أكبر لا تسمح بها حدود البحث؛ بوضع العنوان الفرعي بين قوسين.

فمن الشواهد التي جاء فيها العنوان الفرعي **مفسّرًا** للعنوان الأصلي للقصيدة: خطرات في المساء (مناجاة يوم مضى)، و: حلم وردة (وردة في الشتاء تحلم بالصيف) عند عبد الرحمن شكري[1]، و: حالة (ثورة النفس في سكونها)، و: أين أمّك؟ (محاورة مع ابني محمد) عند إبراهيم المازني[2]، و: ابنا النور (الزهر يخاطب الجوهر) عند العقاد[3]، و: السُّلوان (ذكريات الحب الأول) عند أحمد زكي أبو شادي[4]، و: من قارة إلى قارة (طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس)، و: الغرام الذبيح (من وحي الجسد)، و: هزيمة الشيطان (من وحي الهجرة) عند علي محمود طه[5]، و: بطل الأبطال (الشهيد عبد الحكيم الجراحي) عند إبراهيم ناجي[6]، و: بسمة التحدي (هكذا يمضي شهيدنا) عند عمر أبو ريشة[7]، و: رقيّة (من صُوَر النكبة) عند فدوى طوقان[8]، و: السماء

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 47، 5/ 469.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 76، 3/ 248.
(3) انظر: **عابر سبيل**: 96.
(4) انظر: **الشعلة**: 33.
(5) انظر: **ديوانه**: 256، 331، 337.
(6) انظر: **ديوانه**: 203.
(7) انظر: **ديوانه**: 23.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 113.

الثامنة (رحيل في مدائن الغزالي) عند أدونيس[1]، و: المشي بين أرضين (تداعيات ابن زريق الواسطي) عند علي العلاق[2]، و: عندما يُورِق غصن السعادة (تحية إلى رمضان) عند عبد الرحمن العشماوي[3]، و: مجاذبة (وقفة على حائط نخلٍ مهمل) عند عبد الله الرشيد[4].

ومن الشواهد التي اقترح فيها العنوان الفرعي **صياغة أخرى** للعنوان الأصلي: عاشق المال (خداع الغواني) عند عبد الرحمن شكري[5]، و: حلم اليقظة (الحياة حلم)، و: خواطر الأرق (ملل النفس) عند إبراهيم المازني[6]، و: تونس.. (ردِي يا خيول الله) عند الجواهري[7]، و: تحت الشراع (بين الشرق والغرب) عند علي محمود طه[8]، و: سِفْر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) عند أمل دنقل[9]، و: يا قارئ القرآن (إبحار في نهر الضياء) عند عبد الرحمن العشماوي[10]، و: يحدث في النسيان (مدارات تبحث عن نجمة هاربة) عند إبراهيم الوافي[11].

ومن الشواهد التي وُضع العنوان الفرعي فيها؛ **لتصنيف النص الشعري**؛ بحسب موضوعه، أو جنسه الفني: يا حِمى النيل (النشيد الوطني المصري)، و: يا حِمى ليلى (موشَّح للغناء)، و: هيّا إلى غيطك (نشيد الفلاحة المصرية) عند مصطفى الرافعي[12]، و: كِسرى والأسيرة (قصة)

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 249.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 298.
(3) انظر: **عناقيد الضياء**: 72.
(4) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 31.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 48.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 85، 3/ 228.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 295.
(8) انظر: **ديوانه**: 365.
(9) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 289.
(10) انظر: **عناقيد الضياء**: 101.
(11) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 11.
(12) انظر: **ديوان النظرات**: 15، 65، 69.

عند عبد الرحمن شكري[1]، و: التمثال (قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول) عند علي محمود طه[2]، و: سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس (بكائيات) عند أمل دنقل[3]، و: الزمان الجديد (قصيدة محاصرة)، و: حديقة الموت (قراءة صامتة) عند حسن الأمراني[4].

ولأدونيس بخاصة اهتمام بالغ بهذه الوظيفة التصنيفية للعنوان الفرعي؛ وربما يعود هذا إلى طغيان الفكر والروح النقدية على رؤيته الشعرية، ومن شواهد ذلك عنده: قالت الأرض (مقاطع)، و: الثلج والدخان (مقاطع)، و: البعث والرماد (قصيدة في أربعة أناشيد)، و: الحيرة (أصوات)، و: يكفيك أن ترى (أصوات)[5].

وبنظرة عامة؛ فإن كثرة استعمال العنوان الفرعي عند الشاعر يدلّ على جنوح نحو الفكر والتأمل، ومن هنا كثرت شواهده عند شعراء التأمل؛ مثل: الرافعي، وشكري، والمازني، وعلي محمود طه، ولعل أبعد أنماطه السابقة عن هذه السمة، وأقربها إلى التعبير الفني هو النمط الثاني؛ أي: حين يكون العنوان الفرعي صياغة أخرى بديلة عن صياغة العنوان الأصلي؛ لأنه يتوخى في الغالب تحقيق مزيد من الجماليات الأسلوبية في العنوان؛ كما هو بيِّن من شواهده.

وأمّا **الصورة الأخرى** لاجتماع عنوانين للقصيدة؛ فهي الجمع بينهما؛ دون ترجيح أحدهما على الآخر؛ **عبر استعمال أداة العطف: (أو)**، وهذه التسوية بين العنوانين تقتضي النظر في وجوه العلاقة بينهما؛ للوقوف على أسباب جمع الشاعر بينهما، والمدخل الأقرب لتحقيق هذا هو رصد الإضافة التي قدّمها العنوان الثاني للدلالة؛ لأن العنوان الأول الذي يتقدم

---

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 45.

(2) انظر: **ديوانه**: 165.

(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 297.

(4) انظر: **الزمان الجديد**: 7، 129.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 11، 76، 139، 252، 295، وانظر فيه أيضًا: 38، 46، 54، 75، 77، 131، 243، 296، 332، 342.

على حرف العطف أسبق إلى بصر المتلقي؛ ولهذا فهو أكثر تمكنًا من وعيه، وهذا يعني أنه الأساس الذي تُبنى دلالة العنوان عليه؛ حتى وإن بدا ظاهريًا أن الشاعر يساوي بين العنوانين.

وتتعدد **وجوه العلاقة** بين العنوانين المتعاطفين بـ: أو، فقد يكون العنوان الثاني تفسيرًا للعنوان الأول، أو تقييدًا لدلالته، وقد يكون انتقالًا من التجريد إلى التصوير، أو إلى الرمز، أو تحولًا نحو القصّ، أو انحيازًا إلى الصياغة الشعرية، وقد يؤدي العنوان الثاني إلى إضعاف العنوان الأول: فنيًا، أو دلاليًا.

فمن شواهد **تفسير** العنوان الثاني للعنوان الأول: بنت الزّي أو: حسناء «الموضة» عند الرافعي[1]، و: جالينوس العرب أو: أبو بكر الرازي عند الرصافي[2]، و: حياة الأمم أو: التجدد والتغير عند عبد الرحمن شكري[3]، و: مولد أو: نشوء وارتقاء عند العقاد[4]، و: الخطوب الخلّاقة أو: معركة المصير عند الجواهري[5]، و: الوعي أو: يقظة الشعوب عند محمد حسن عواد[6]، و: سقوط الكهنة أو: الحب في زمن القحط عند أحمد سويلم[7].

ومن شواهد **تقييد الدلالة**: إخفار الذِّمَم أو: عبد العزيز جاويش عند الرصافي[8]، و: كلّ شيء..! أو: فتون عند محمد حسن عواد[9].

ومن شواهد **الانتقال من التجريد إلى التصوير**: عهد الصِّبا أو:

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 40.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 359.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 138.
(4) انظر: **هدية الكروان**: 79.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 53.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 137.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 376.
(8) انظر: **ديوانه** 2/ 457.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 281.

نهر الحياة عند الرصافي[1]، و: المراثي أو: محطات الزمن الآخر عند أحمد حجازي[2].

ومن شواهد **الانتقال إلى الرمز**: يد الفنّ تحطّم أصنام الأتباع أو: الساحر العظيم عند محمد حسن عواد[3]، و: نشيد الجبار أو: هكذا غنّى بروميثيوس عند أبي القاسم الشابي[4].

ومن شواهد **التحول نحو القصّ**: ربّما أو: المزهوّ بحميد خُلُقه عند عبد الرحمن شكري[5]، و: عين الشمس أو: تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق عند البياتي[6]، و: جدارية... أو: هكذا تكلم صدام حسين عند غازي القصيبي[7]، و: الحرية أو: المرأة التي فرّت من لوحة سلفادور دالي عند محمد شمس الدين[8].

ومن شواهد **الانحياز نحو الصياغة الشعرية**؛ أي: اقتباس العنوان الثاني من القصيدة نفسها: كردستان أو: يا موطنَ الأبطال، و: الدم الغالي أو: قل للشباب بمصر عند الجواهري[9].

وقد يؤدي العنوان الثاني إلى **إضعاف** العنوان الأول: فنيًا، أو دلاليًا[10]، ففي الجانب **الفني**: قد يخالف العنوان الثاني ما يتسم به العنوان الأول من جمال فني، فيفاجئ القارئ بالتحول من التصوير إلى التقرير، ومن الإيحاء إلى التعيين، ومن شواهد ذلك: أطلال العلم أو:

---

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 208.
(2) انظر: **كائنات مملكة الليل**: 107.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 17.
(4) انظر: **أغاني الحياة**: 179.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 162.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 238.
(7) انظر: **مرثية فارس سابق**: 97.
(8) انظر: **حدائق آسيا**: 380.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 5، 45.
(10) انظر: **نصّ على نص**: 100.

المدرسة النظامية في بغداد عند الرصافي[1]، و: الجنة الخراب أو: الشام في عهد الاستبداد عند عبد الرحمن شكري[2]، و: زهرة الشرّ أو: الحب عند المازني[3].

وفي الجانب **الدلالي**: قد يشتِّت العنوان الثاني الدلالة التي يمكن استنباطها من العنوان الأول؛ بسبب ضعف العلاقة الدلالية بينهما، ومن شواهد ذلك: جيرنيكا أو: الساعة الخامسة عند أحمد حجازي[4].

وكما ذكرتُ سابقًا عن الصورة الأولى لاجتماع عنوانين للقصيدة، والمعتمِدة على إرداف العنوان الأصلي بعنوان فرعي؛ فإن هذه الصورة الأخرى لاجتماعهما، والمبنية على الربط بينهما بحرف العطف: (أو) تتسم ـ كسابقتها ـ بشيوعها عند شعراء الفكر والتأمل، بل لعلها أكثر ارتباطًا من الصورة الأولى بهذه الفئة من الشعراء؛ كما اتضح من الشواهد السابقة للرصافي، وشكري، ومحمد حسن عواد.

وقد لحظ عبد الله الرشيد تعدد العناوين عند العواد، وحاول رصد أسباب ذلك، فقال: «وهو يضع أحيانًا عنوانين للقصيدة الواحدة، وربما دلّ هذا على القلق والمعاناة عند وضع العنوان، وقد يكون من قبيل الإيضاح»[5].

وكلا هذين السببين اللذين أوردهما الباحث يؤولان عند التحقيق إلى ما ذكرتُه سابقًا، وهو: طغيان النزعة الفكرية والتأملية على الشاعر، فالمعاناة القلِقة لوضع عنوانٍ للقصيدة، والحرص الدائم على الإيضاح الفكري لمضمون النص لا يشيران إلى قريحة طيّعة، وطبع متدفِّق، بل ينمّان

---

(1) انظر: **ديوانه** 380.

(2) انظر: **ديوانه** 2/ 231، وانظر فيه أيضًا 4/ 380، 6/ 524.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 170.

(4) انظر: **كائنات مملكة الليل**: 71، وجيرنيكا، أو غورنيكا: اسم لوحة مشهورة للرسام الإسباني بيكاسو عن فظائع الحرب؛ انظر: **الموسوعة العربية العالمية** 5/ 451.

(5) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 16.

عن سيطرة ذهنية طاغية على الشعر، وهو ما يجد مصداقه في قصائد الشاعر أيضًا، وليس في عناوينه فحسب، وقد عدّ خليل الموسى هذا الأسلوب المتردِّد في العنونة مظهرًا من مظاهر التفكّك الأسلوبي في العنوان الشعري، وأشار إلى وروده في بعض عناوين المسرحيات العربية القديمة لمارون النقاش، وأبي خليل القباني[1].

هذه هي أبرز وجوه العلاقة بين عنواني القصيدة المرتبطين بأداة العطف: أو، وهو الموضوع الأخير في هذا المبحث الذي تناول أهمّ الموضوعات المتعلقة بالجماليات الفنية للتراكيب في عنوان القصيدة؛ كما تجسّدت عند الشعراء المحدثين.

(1) انظر: **في شعرية الشعر السعودي**: 295.

المبحث الثالث

الجماليات الفنية في الصوَر الشعرية

مع أن عنوان القصيدة نص نثري في الأصل؛ فقد وصفت الصورة في عنوان هذا المبحث بأنها: شعرية، ولي في تسويغ هذا الوصف **حجّتان**: **أولاهما**: أن مفهوم الشعرية أصبح في النقد الحديث واسع المدلول؛ بحيث لم يعد محصورًا في حدود الشعر، إذْ صار يشمل مطلق الجماليات الفنية؛ كما سبق بيانه في مستهل المبحث الأول من هذا الفصل، **والحجة الأخرى**: أن عنوان القصيدة أقرب النصوص النثرية إلى الشعر، وأمسّها رحِمًا به؛ فهو عنوانٌ للشعر، ومتلبِّس به: مجاورةً، وإبداعًا؛ هذا فضلًا عن أن كثيرًا من العناوين موزونة شعريًا؛ ومستلّة حرفيًا من قصائدها؛ كما سيتبين عند الحديث عن الجانب الإيقاعي للعنوان في المبحث القادم بإذن الله.

مفهوم الصورة الشعرية

أشرتُ سابقًا إلى شكوى النقّاد من صعوبة تعريف المفاهيم الأدبية واسعة الانتشار[1]، ولم تكن الصورة الشعرية استثناءً، فقد أشار عدد من الباحثين إلى تعذّر إيجاد تعريف جامع مانع للصورة؛ لطبيعتها غير المستقرة، وتعدد أنماطها، ولارتباطها الوثيق بالإبداع الشعري المتأبّي على التحديد، والمشتمل على تجارب شعرية متنوِّعة البواعث، ومتباينة السِّمات[2].

---

(1) راجع: 395 من هذا البحث.

(2) انظر: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**: 19، 40، **والرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**: 17، 24 ـ 25.

ومع هذا فقد ذكر النقاد عددًا من التعريفات في هذا السبيل، ولعلّ من أكثرها قربًا من المفهوم العام للصورة الذي يحتوي أنماطها المتنوعة: التعريف الذي قدّمه الناقد الإنجليزي س. داي. لويس، وهو: أن الصورة رسمٌ قَوامه الكلمات[1].

وقد تكون الصورة معتمدة على **المجاز**، ويعني المجاز عند البلاغيين: استعمال الكلمة في غير ما وُضعتْ له لعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المراد[2]، وأهمّ ضروب المجاز: الاستعارة المبنية على علاقة المشابهة بين المعنيين؛ غير أن حقيقة الاستعارة تتجاوز أسلوب الاستعمال اللغوي للكلمات إلى كيفية الإحساس بالأشياء، فجوهر الاستعارة يكمن في فهم شيء، والإحساس به؛ من خلال الامتزاج بشيء آخر[3].

وقد تستغني الصورة عن المجاز، فتعتمد على **التصوير الحقيقي الإيحائي للواقع**؛ لإثارة خيال المتلقي، وقد ازداد حضور هذا النمط من التصوير في الشعر المعاصر، وبسبب هذا الحضور توسع مفهوم الصورة حديثًا ليشمل: التصوير بالحقيقة؛ بعد أن كان مفهوم التصوير البياني قديمًا مرتبطًا على الأخصّ بالتشبيه، والمجاز[4].

أهمية الصورة الشعرية

للصورة مكانتها المميزة وأثرها البالغ في تكوين الإدراك الإنساني بعامة، وفي بناء النص الشعري بخاصة، وقد قال أرسطو: إن التفكير مستحيل دون صُوَر[5]، كما أبان جورج لاكون ومارك جونسون عن أثر الصورة الحاسم في توجيه التفكير الإنساني، فأشارا إلى أن نظام الإدراك

---

(1) انظر: **الصورة والبناء الشعري**: 29، **والصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**: 31.

(2) انظر: **الإيضاح**: 207، **والمطوّل**: 353.

(3) انظر: **استعارات بها نحيا**: 89.

(4) انظر: **التصوير الشعري**: 183، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 111.

(5) انظر: **عصر الصورة**: 7.

عند الإنسان ذو طبيعة مجازية في الأساس، فالاستعارة ليست ممارسة لغوية فحسب، بل هي طريقة تفكير سائدة، وممارسة عملية شاملة[1].

ومن أوضح الأدلة على التأثير الكبير للصورة، وللاستعارة بخاصة في حياتنا: تمكّنها من السيطرة على طريقة نظرتنا إلى موضوع ما، وأسلوب تعاملنا معه؛ من خلال ما تكشفه من وجوه التشابه بينه وبين موضوع آخر، وقد تقودنا هذه السيطرة **الاستعارية** إلى تهميش جوانب مهمة وأصيلة في الموضوع الخاضع للنظر، ومن شواهد ذلك: الربط **الاستعاري** الشائع بين الجدل والحرب؛ عبر استعمال تعبيرات: **الدفاع** عن وجهة نظرنا، **والهجوم** على **الخصم**، **وإسقاط** حججه؛ **للفوز** بجولة النقاش؛ وصولًا إلى إعلان **انتصارنا** عليه، **وهزيمته** أمامنا، فهذه التعبيرات **المستعارة** من معجم الحرب تجعلنا نغفل عن سمات أصيلة في الجدل والحوار؛ مثل: التكامل بين أفكار المتحاورَين، والتعاون بينهما للوصول إلى الحق، وتقدير كل منهما للآخر نظير ما قدّم من وقت، وجهد، وفِكْر؛ لمحاولة الاقتراب من رؤية مشتركة بينهما[2].

أمّا أهمية الصورة في الشعر، فلعلها من الموضوعات القليلة جدًا التي تكاد تكون محلّ إجماع بين النقاد على امتداد العصور الأدبية، وقد رأى كمال أبو ديب أن من الدلائل الواضحة على الأهمية الكبرى للصورة في الشعر: توافق المذاهب الأدبية المتعاقبة على المكانة الأساسية للصورة في النص الشعري[3]، فقديمًا قال سيمونيدس الكيوسي اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد: إن الشعر صورة ناطقة، والتصوير شعر صامت[4]، كما احتفى نقدنا العربي القديم بالصورة، فالجاحظ يقرّر ضمن مقولته

(1) انظر: **استعارات بها نحيا**: 86، 90.

(2) انظر: **استعارات بها نحيا**: 87 ـ 91، 95 ـ 96، وانظر فيه شواهد أخرى للسيطرة الاستعارية: 92 ـ 95.

(3) انظر: **في الشعرية**: 129.

(4) انظر: **قصيدة وصورة**: 15، **وعصر الصورة**: . 179.

المشهورة عن المعاني المطروحة في الطريق أن الشعر «جنسٌ من التصوير»[1]، وينقل المبرِّد خبرًا يؤكِّد هذه المكانة المحورية للصورة في الشعر، فيذكر «أن عبد الرحمن بن حسّان لسعه زنبور، فجاء أباه يبكي، فقال له: ما لك؟ فقال: لسعني طائر كأنه مُلْتفٌّ في بُردي حِبَرَة، قال: قلتَ والله الشعر»[2].

وفي النقد الحديث أضحت الصورة عند النقاد من أبرز أسس التركيب الشعري[3]؛ حتى ليصحّ أن يُقال: إنها جوهر فنّ الشعر[4]، ويُعيد إحسان عباس ازدياد أهمية الصورة في الشعر المعاصر إلى تخفف هذا الشعر من الإيقاع ذي النبرة العالية، فكأن تمدد الصورة المرئية جاء للتعويض عن تقلص الصورة المسموعة؛ أي الأوزان الشعرية المعروفة[5]، وقد بالغ بعض الشعراء والنقاد المعاصرين في هذا النهج؛ حتى دعوا إلى إحلال الصورة محلّ الإيقاع؛ لتصبح المكوِّن الأساسي المحدِّد لهويّة الشعر، والعلامة الفارقة بينه وبين النثر[6]، وتطرّف عدد من الشعراء في تطبيق هذا النهج الشكلي إلى أقصى مداه؛ حتى وصلوا إلى حدّ كتابة الشعر البصري المجسَّد المبني على تهميش الدلالات اللغوية التوصيلية للألفاظ، والنظر إلى الكلمات على أنها: أشياء مرئية توحي دون أن تدلّ[7].

أنماط الصورة في عنوان القصيدة

تتنوع أنماط الصورة في عناوين القصائد، فقد تكون: مفردة أو مركّبة، وساكنة أو متحرِّكة، وبصرية أو سمعية أو شمّية، واستعارية أو

(1) **الحيوان** 3/ 132.

(2) **الكامل** 1/ 200، وأصل الخبر عند الجاحظ في **الحيوان** 3/ 65، والحِبَرة: البُردة اليمانية المخططة؛ انظر: مادة (ح ب ر) في **لسان العرب** 4/ 159.

(3) انظر: **تشريح النص**: 105.

(4) انظر: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**: 356.

(5) انظر: **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**: 29.

(6) انظر: **مسألة الإيقاع في الشعر الحديث**: 69 ـ 70.

(7) انظر: **عصر الصورة**: 175 ـ 176.

إيحائية، ومن الواضح أن الأنماط غير المتقابلة قد تتداخل في الصورة الواحدة، فقد تكون إحدى الصوَر: مفردة، وساكنة، وبصرية، واستعارية في الوقت نفسه.

فالصورة المفردة هي الصورة التي تتضمن تصويرًا جزئيًا محدودًا، وغالبًا ما تكون واضحة قريبة التناول؛ بسبب بُعدها عن التركيب وتداخل الصوَر[(1)]، ومن شواهدها في عناوين القصائد: حبل التمني عند ميخائيل نعيمة[(2)]، و: بوابة الدموع عند سميح القاسم[(3)]، و: السؤال المتعَب عند لميعة عمارة[(4)]، و: عروق المدينة عند محمد العلي[(5)]، و: أبواب تتنفس عند عبد الله الوشمي[(6)].

أمّا **الصورة المركّبة**؛ فهي الصورة المتآلفة من صورتين مفردتين؛ فأكثر[(7)]، ومن شواهدها في العناوين: القرية الهاجعة في ظلّ القمر عند محمود حسن إسماعيل[(8)]، و: الخيط المشدود في شجرة السرو عند نازك الملائكة[(9)]، و: وردةٌ للصبيّ المعرَّض للريح عند علي العلاق[(10)].

وقد يتحقق التركيب في الصورة عبر إضافة تفصيل تصويري مكمِّل للصورة المفردة، وهو ما كان يسميه البلاغيون القدامى: ترشيح الاستعارة[(11)]، وشواهد هذا الضرب من الصورة المركّبة كثيرة، ومنها:

---

(1) انظر: **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 267، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 131.

(2) انظر: **همس الجفون**: 22.

(3) انظر: **ديوانه**: 57.

(4) انظر: **أغاني عشتار**: 97.

(5) انظر: **لا ماء في الماء**: 59.

(6) انظر: **شفاه الفتنة**: 123.

(7) انظر: **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 268، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 142.

(8) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 51.

(9) انظر: **ديوانها** 2/ 187.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 273.

(11) انظر: **مفتاح العلوم**: 385، **والإيضاح**: 232.

صفحة من كتاب الدموع لأبي القاسم الشابي[1]، و: الوشم على خاصرة الزمن عند محمد العيد الخطراوي[2]، و: قُصاصات من حقيبة الذِّكرى، و: نقشٌ على حائط الجراح عند عبد الرحمن العشماوي[3]، و: الوشم على رداء المستحيل عند عبد الله الزيد[4]، و: شرخ في ذاكرة الرمل عند عبد العزيز العجلان[5]، و: زنبقة على ضفاف الجرح، و: سجدة فوق رمال الحزن عند حسن الزهراني[6]، و: رسالة إلى شوق مسافر عند حسين العروي[7]، و: فحيحٌ في غابة الذاكرة عند جاسم الصحيّح[8]، و: انحناء أمام قامة الحقيقة عند ياسر آل غريب[9].

ومن شواهد **الصورة الساكنة** في العناوين: ميناء قلب عند عباس العقاد[10]، و: بحيرة النسيان عند محمود حسن إسماعيل[11]، و: في الليلة القمراء عند طاهر زمخشري[12]، و: حديقة الموت عند حسن الأمراني[13]، و: حياء الحرف عند سعود اليوسف[14].

ومن عناوين **الصورة المتحرِّكة**: أرجوحة الظلم عند محمود حسن إسماعيل[15]، و: الباب تقرعه الرياح عند السياب[16]، و: الخيط الذي

(1) انظر: **أغاني الحياة**: 106.
(2) انظر: **تفاصيل في خارطة الطقس**: 117.
(3) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 37، 139.
(4) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 103.
(5) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 63.
(6) انظر: **تماثل**: 111، 115.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 98.
(8) انظر: **رقصة عرفانية**: 73.
(9) انظر: **أتنفّس الألوان**: 58.
(10) انظر: **هدية الكروان**: 72.
(11) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 251.
(12) انظر: **ألحان مغترب**: 67.
(13) انظر: **الزمان الجديد**: 129.
(14) انظر: **غروبٌ زمنَ الشروق**: 98.
(15) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 933.
(16) انظر: **ديوانه** 2/ 359.

ينمو في الريح عند معين بسيسو[1]، و: آتيةٌ على صهوة الغيم عند محمد بنعمارة[2]، و: أحتسيك أيها الصدأ عند عبد الله الزيد[3]، و: رقصة العاصفة عند ثريّا العريّض[4]، و: الراكضون خلف الجراد عند محمد يعقوب[5]، و: أرجوحة الحب عند نادية البوشي[6].

والشواهد السابقة تُظهر **شيوع الصورة الساكنة** عند شعراء المرحلة **الوجدانية**، والشعراء اللاحقين المتأثرين بهم، **وكثرة الصوَر المتحرِّكة** عند شعراء المرحلة **المعاصرة**، وهو تباين متوقع؛ مع ما يتسم به الشعراء الوجدانيون من ميل إلى العزلة والتأمل، وجنوح الشعراء المعاصرين نحو التعبيرات المثيرة، والتراكيب المدهشة، والصورة الحركية أحفل بالإثارة والإدهاش من الصورة الساكنة.

والصورة البصرية هي أكثر الصوَر الشعرية شيوعًا؛ كما يقول الناقد الإنجليزي س. داي. لويس[7]، وربما يعود ذلك إلى ما تتسم به الصوَر البصرية من قوة التأثير في المتلقي، واتساع التداعي التخييلي الذي تُحدثه في مخيّلته، كما أن فنّ التصوير في الأساس فنّ بصري، ويمدّنا جورج لاكون ومارك جونسون بما يمكن عدّه **سببًا ثالثًا** لهذا الشيوع، وهو: أن كثيرًا من الصوَر الاستعارية ترتبط بالاتجاه والمكان، وهما حيّزان بصريان؛ إذْ يكثر في هذه الصوَر تجسيد معاني: العلوّ والانخفاض، والدخول والخروج، والأمام والخلف، والوسط والأطراف[8].

أمّا حضور الصورة البصرية في العناوين؛ فهو واسع الانتشار كذلك،

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 163.

(2) انظر: **السنبلة**: 69.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 223.

(4) انظر: **امرأة دون اسم**: 107.

(5) انظر: **رهبة الظلّ**: 78.

(6) انظر: **فتنة البوح**: 17.

(7) انظر: **الصورة والبناء الشعري**: 30.

(8) انظر: **استعارات بها نحيا**: 102 ـ 114.

وقد تضمنت عناوين الأنماط السابقة شواهد متعددة لها، ويمكن أن يُضاف إليها كذلك: حدائق وفيقة، و: المعبد الغريق عند السياب[1]، و: الشرارة في الهشيم عند معين بسيسو[2]، و: جندي يحلم بالزنابق البيضاء عند محمود درويش[3]، و: عِقد من الحجارة عند غازي القصيبي[4]، و: الوقوف على قدم واحدة عند أمل دنقل[5]، و: نابٌ يظهر في المِرآة عند عصام الغزالي[6]، و: عناقيد الضياء عند عبد الرحمن العشماوي[7].

ومن عناوين **الصورة السمعية**: صدى الأجراس عند ميخائيل نعيمة[8]، و: حديث موجة عند إيليا أبو ماضي[9]، و: أنفاس الصمت عند طاهر زمخشري[10]، و: ضحكات الريح عند حسن القرشي[11]، و: الصدى الباكي عند فدوى طوقان[12]، و: نحيب الذهب عند محمد شمس الدين[13]، و: عندما يعزف الرصاص عند عبد الرحمن العشماوي[14]، و: صراخ الأسئلة العذراء عند إبراهيم الوافي[15]، و: إذْ تضحك الريح عند معتز قطينة[16]، و: ثرثرات الغبار عند حسن الصلهبي[17].

---

(1) انظر: **ديوانه 2/ 211**، 250.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 149.
(3) انظر: **ديوانه 1/ 189**.
(4) انظر: **عقد من الحجارة**: 7.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 223.
(6) انظر: **هوى الخمسين**: 45.
(7) انظر: **عناقيد الضياء**: 5.
(8) انظر: **همس الجفون**: 40.
(9) انظر: **ديوانه**: 366.
(10) انظر: **مجموعة الخضراء**: 554.
(11) انظر: **ديوانه 3/ 22**.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 62.
(13) انظر: **حدائق آسيا**: 185.
(14) انظر: **عندما يعزف الرصاص**: 57.
(15) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 97.
(16) انظر: **خلفي الريح مجدولة**: 65.
(17) انظر: **خائنة الشبه**: 17.

والصورة الشمّية أقلّ حضورًا في عناوين القصائد من الصورتين: البصرية، والسمعية، ومن شواهدها النادرة في عناوين القصائد: رائحة الزمن عند إبراهيم الوافي[1].

وقد تتآلف الصورة البصرية مع الصورة السمعية في تركيب تصويري واحد، وهو ما يدعوه النقاد بـ: **تراسل الحواس**[2]، ومن شواهد ذلك في العناوين: الدمعة الخرساء عند إيليا أبو ماضي[3]، و: النغم الأزرق عند حسن القرشي[4]، و: أغنية خضراء إلى سوريا عند البياتي[5]، و: لحن أخضر عند ملَك عبد العزيز[6]، و: دمعة صامتة عند عبد العزيز المقالح[7]، و: إيقاعات متورِّمة عند سعد الحميدين[8]، و: لضجيج أبيض عند عبد الله الرشيد[9].

وعلى هذا المنوال من التراسل أيضًا قد تتآلف الصورة البصرية، أو السمعية مع الصورة الشمّية، ومن شواهد ذلك: صوت عبِق عند حسن القرشي[10]، و: العطر الأحمر عند البياتي[11]، و: همسة العطر في أذن الياسمينة عند جاسم الصحيّح[12].

ومن شواهد **الصورة الاستعارية** في العناوين: أنامل النسيان عند نسيب عريضة[13]، و: على ذراع الريح عند محمود حسن إسماعيل[14]،

---

(1) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 34.
(2) راجع: 214 من هذا البحث.
(3) انظر: **ديوانه**: 362.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 304.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 242.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 429.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 159.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 191.
(9) انظر: **نسيان يستيقظ**: 122.
(10) انظر: **ديوانه** 3/ 103.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 74.
(12) انظر: **أولمبياد الجسد**: 81.
(13) انظر: **الأرواح الحائرة**: 242.
(14) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1249.

و: حقائب البكاء عند نزار قباني[1]، و: سخرية الرماد عند نازك الملائكة[2]، و: في المدينة الهرِمة عند فدوى طوقان[3]، و: الرعد الجريح عند خليل حاوي[4]، و: صياد البروق عند البردوني[5]، و: انحناءة في مياه الكآبة عند علي العلاق[6]، و: مائدة الضحك عند علي الدميني[7]، و: سنابل الصمت عند محمد العطوي[8].

ومن عناوين **الصورة الإيحائية**: الفراشة المحتضرة عند إيليا أبو ماضي[9]، و: الأجنحة المحترقة عند علي محمود طه[10]، و: البئر المهجورة عند يوسف الخال[11]، و: شناشيل ابنة الجلبي عند السياب[12]، و: الجناح المحطم عند البردوني[13]، و: العصافير تموت في الجليل عند محمود درويش[14]، و: الزهور على حافة المائدة عند علي الدميني[15]، و: أصداف تتكسر عند فيصل أكرم[16].

وتُظهر العناوين السابقة ما تتميز به الصورة الاستعارية من قوة التخييل، وبراعة الابتكار؛ ولكنّ الصورة الإيحائية تتفوق عليها من جانب

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 471.
(2) انظر: **ديوانها** 2/ 285.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 445.
(4) انظر: **ديوانه**: 417.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 458.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 365.
(7) انظر: **بياض الأزمنة**: 45.
(8) انظر: **على حافة الصمت**: 21.
(9) انظر: **ديوانه**: 522.
(10) انظر: **ديوانه**: 43.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 203.
(12) انظر: **ديوانه** 2/ 345.
(13) انظر: **ديوانه** 1/ 315.
(14) انظر: **ديوانه** 1/ 257.
(15) انظر: **رياح المواقع**: 35.
(16) انظر: **الصوت.. الشارع**: 3.

آخر، وهو: قدرتها الكبيرة على إثارة المشاعر، واتساع الدلالات التي توحي بها.

وأيًّا كان النمط الذي تنتمي إليه الصورة؛ فإن أهمّ ما يُعوَّل عليه لتحقيق **الجمال والإبداع** فيها هو: مدى الجِدّة والابتكار في صياغتها، ومقدار التناغم بين أجزائها؛ للإيحاء بشعور منسجِم، أو الإيماء إلى معنى كلي عميق[1]، ومن عناوين الصورة التي تجمع بين الابتكار في صياغتها، والتلاحم بين أجزائها: حقيبة الذكريات عند طاهر زمخشري[2]، و: أرجوحة الخذَر عند ملَك عبد العزيز[3]، و: هم يشنقون الفجر!! عند عبد الله بن إدريس[4]، و: أيُورِق الندم؟ عند الحميدين[5]، و: رقصة العاصفة عند ثريّا العريّض[6]، و: مشاتل الريح عند فيصل أكرم[7].

وتبلغ الصورة أقصى طاقتها التعبيرية حين تجمع بين الخيال المبتكر، والمفارقة المدهشة، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: بحيرة العطش عند حسن القرشي[8]، و: ذهول الذهول عند عبد الله البردّوني[9]، و: قطرات من ظمأ عند غازي القصيبي[10]، و: خربشات على جدار آيلٍ للأرق عند حسن عبد الوارث[11].

---

(1) انظر: **النقد الأدبي الحديث**: 444 ـ 448، **والتصوير الشعري**: 192، **والصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**: 167.

(2) انظر: **مجموعة الخضراء**: 522.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 417.

(4) انظر: **إبحار بلا ماء**: 53.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 365.

(6) انظر: **امرأة دون اسم**: 107.

(7) انظر: **الصوت.. الشارع**: 132.

(8) انظر: **ديوانه** 2/ 451.

(9) انظر: **ديوانه** 2/ 85.

(10) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 151.

(11) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 74.

مادة الصورة في عنوان القصيدة

تبيّن لي من خلال رصد مادة الصورة في عناوين القصائد أن هناك مفردات معينة تتردد بكثرة في صُوَر العنوان، ويُفضِّل الشعراء باستمرار تصويرها، أو التصوير بها، **وأبرز هذه المفردات**: الريح، والأحلام، والجرح، والبكاء والدموع، والحزن.

فمن عناوين الصورة المرتبطة **بالريح**: على ذراع الريح عند محمود حسن إسماعيل[1]، و: ضحكات الريح عند حسن القرشي[2]، و: الباب تقرعه الرياح عند بدر السياب[3]، و: الخيط الذي ينمو في الريح عند معين بسيسو[4]، و: عكّاز في الريح، و: وردةٌ للصبي المعرَّض للريح عند علي العلاّق[5]، و: الجمر واحتمالات الريح عند عبد الله الرشيد[6]، و: للريح.. خيل صِباك عند علي الحازمي[7]، و: مشاتل الريح عند فيصل أكرم[8]، و: إذْ تضحك الريح عند معتز قطينة[9]، و: تُسلِم دمعها للريح عند سُرى علوش[10]. ولعل المعنى العام الذي تشترك هذه الصوَر المرتبطة بالريح في الإيحاء به هو معنى: الغربة الموحشة في مواجهة العالم الخارجي، والشعور بالضعف أمام عوامل التغيير الضاغطة فيه.

ومن عناوين الصورة الدائرة حول **الأحلام**: حلم وردة عند عبد الرحمن شكري[11]، و: مرفأ الأحلام عند طاهر زمخشري[12]،

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1249.
(2) انظر: **ديوانه** 3/ 22.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 359.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 163.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 63، 273.
(6) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 38.
(7) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 75.
(8) انظر: **الصوت.. الشارع**: 132.
(9) انظر: **خلفي الريح مجدولة**: 65.
(10) انظر: **نوافذها ورمال القلوب**: 87.
(11) انظر: **ديوانه** 5/ 469.
(12) انظر: **مجموعة الخضراء**: 537.

و: عندما ينكسر الحلم عند حسن القرشي[1]، و: الصمت الحالم عند بلند الحيدري[2]، و: حلم في كوخ عند البياتي[3]، و: جندي يحلم بالزنابق البيضاء عند محمود درويش[4]، و: وعادت سفينة الأحلام عند فاروق جويدة[5]، و: زورق الأحلام عند يوسف أبو سعد[6]، و: حلم شريد عند شريفة أبو مريفة[7]، و: الحلم الجريح عند خليل الفزيع[8]، و: أشلاء حلم عند نادية البوشي[9]. ويبرز في هذه الصوَر الحالمة معنى: الهروب من الواقع؛ لتعثّر الآمال المعقودة عليه.

ومن عناوين الصورة المتعلقة **بالجرح**: كبرياء الجرح عند حسن القرشي[10]، و: الجرح المرائي عند بلند الحيدري[11]، و: الجرح الغاضب عند نازك الملائكة[12]، و: أمنية جارحة عند فدوى طوقان[13]، و: الرعد الجريح عند خليل حاوي[14]، و: الجرح المسافر، و: قراءات في دفتر الجرح العربي عند علوي الهاشمي[15]، و: عندما تتكلّم الجراح عند يوسف أبو سعد[16]، و: نقش على حائط الجراح عند عبد الرحمن

(1) انظر: **ديوانه** 3/ 286.
(2) انظر: **ديوانه**: 103.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 26، 36.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 189.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 80.
(6) انظر: **شواطئ الحرمان**: 167.
(7) انظر: **وجئتُ عينيك**: 83.
(8) انظر: **قال المعنّى**: 40.
(9) انظر: **فتنة البوح**: 27.
(10) انظر: **ديوانه** 2/ 605.
(11) انظر: **ديوانه**: 295.
(12) انظر: **ديوانها** 2/ 69.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 484.
(14) انظر: **ديوانه**: 417.
(15) انظر: **من أين يجيء الحزن**: 19، **والعصافير وظلّ الشجرة**: 139.
(16) انظر: **شواطئ الحرمان**: 191.

العشماوي[1]، و: أغنية لوطن جريح عند وليد قصاب[2]، و: زنبقة على ضفاف الجرح عند حسن الزهراني[3]، و: نقش على فؤاد مجروح عند حسين العروي[4]، و: جرح مكابِر عند شريفة أبو مريفة[5].

ومن عناوين الصورة التي تدور حول **البكاء والدموع**: الدمعة الخرساء عند إيليا أبو ماضي[6]، و: صفحة من كتاب الدموع عند الشابي[7]، و: بكاء الرماد عند محمود حسن إسماعيل[8]، و: حقائب البكاء عند نزار قباني[9]، و: الصدى الباكي عند فدوى طوقان[10]، و: جسر الدمع عند أدونيس[11]، و: بكاء في طريق النوم عند علي العلاق[12]، و: نحيب الذهب عند محمد شمس الدين[13]، و: غبار الدموع عند حسن الزهراني[14]، و: نحيب الأبجدية عند جاسم الصحيّح[15]، و: بكاء الياسمين عند ياسر آل غريب[16].

ومن عناوين الصورة التي تتمحور حول **الحزن**: المساء الحزين عند أبي القاسم الشابي[17]، و: أحزان الغروب عند محمود حسن

(1) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 139.
(2) انظر: **ذكريات وأصداء**: 17.
(3) انظر: **تماثل**: 111.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 145.
(5) انظر: **وجئتُ عينيك**: 22.
(6) انظر: **ديوانه**: 362.
(7) انظر: **أغاني الحياة**: 106.
(8) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 773.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 471.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 62.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 288.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 382.
(13) انظر: **حدائق آسيا**: 185.
(14) انظر: **تماثل**: 65.
(15) انظر: **نحيب الأبجدية**: 193.
(16) انظر: **أتنفّس الألوان**: 65.
(17) انظر: **أغاني الحياة**: 59.

إسماعيل[1]، و: إناء الحزن عند حسن القرشي[2]، و: الليل الحزين عند البردّوني[3]، و: حقائب حزن بين درسدن ودمشق عند محمد عمران[4]، و: أشجارٌ لحزن الغريبة عند إبراهيم نصر الله[5]، و: أشلاء أغنية حزينة عند عبد الرحمن العشماوي[6]، و: سجدة فوق رمال الحزن عند حسن الزهراني[7]، و: الكوخ الحزين عند جاسم الصحيّح[8]، و: أشجار هذا الحزن ماء عند فيصل أكرم[9].

هذه أبرز المفردات التي تتواتر الاستعانة بها في تشكيل مادة الصورة في عناوين القصائد، ومن الجليّ اشتراك المفردات الأخيرة، وهي: الجرح، والبكاء والدموع، والحزن في معنى: الألم والمعاناة، وهي ظاهرة متوقعة في ميدان الشعر الحفيّ دائمًا بهذا المعنى الوجداني العميق في النفس الإنسانية.

عيوب الصورة في عنوان القصيدة

من أبرز المآخذ التي تعتري الصورة في عناوين القصائد: ضعف الابتكار والإيحاء في الصورة، وتنافر أجزائها، وتزاحم عناصرها، ووقوفها عند التشابه الحسي الظاهري، والإغراب في التصوير، وهي بالتفصيل كالآتي:

1 ـ ضعف الابتكار والإيحاء في الصورة

ويحدث في الغالب بسبب إعادة صوَر تقليدية مألوفة ومكررة؛ إمّا

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 117.

(2) انظر: **ديوانه** 3/ 73.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 180.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 263.

(5) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 17.

(6) انظر: **عندما يعزف الرصاص**: 67.

(7) انظر: **تماثل**: 115.

(8) انظر: **أولمبياد الجسد**: 95.

(9) انظر: **حوار الليل ونجمة الصبح**: 51.

بأسلوب التشبيه المباشر، وإما بأسلوب الاستعارة، فمن العناوين المبنية على التشبيهات المكررة والمألوفة: وتُعطين كالبحر عند غازي القصيبي[1]، و: وجه الثريّا كتاب عند علي العلاق[2]، و: بَشَر كالحصى عند أحمد العواضي[3]، و: خُلِقتْ مثل الأمواج عند أحلام القحطاني[4].

ومن العناوين المبنية على الاستعارات التقليدية: الليل الحزين عند البردوني[5]، و: كأس من سراب عند محمد العلي[6]، و: تحت أقدام الزمان عند فاروق جويدة[7]، و: أيّ ليلٍ يتمطّى فوق أرضي؟! عند عبد الرحمن العشماوي[8]، و: طفولة التأريخ عند حسين العروي[9]، و: الكوخ الحزين عند جاسم الصحيّح[10].

2 ـ تنافر أجزاء الصورة

رأى محمد غنيمي هلال أن التناقض وتنافر العناصر هو أخطر ما تتعرض له الصورة الشعرية[11]، وهو ما ذهب إليه نقاد آخرون أيضًا[12]، أمّا كمال أبو ديب فقد علّل تنافر مكوِّنات الصورة عند بعض الشعراء العرب بتركيز الشاعر على التشابه الظاهري بين الأشياء في الشكل، واللون، والحجم، وإغفال البُعد النفسي عند التصوير[13].

---

(1) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 658.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 317.
(3) انظر: **مقامات الدهشة**: 89.
(4) انظر: **أنا من خيال**: 25.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 180.
(6) انظر: **لا ماء في الماء**: 176.
(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 313.
(8) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 97.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 122.
(10) انظر: **أولمبياد الجسد**: 95.
(11) انظر: **النقد الأدبي الحديث**: 447 ـ 449.
(12) انظر: **من الذي سرق النار**: 130 ـ 133، وعن **بناء القصيدة العربية الحديثة**: 95 ـ 98، والتصوير الشعري: 192.
(13) انظر: **جدلية الخفاء والتجلي**: 31 ـ 32.

ومن شواهد هذا المأخذ في عناوين القصائد: في ظلّ وادي الموت عند الشابي[1]، وسبق الاستشهاد به على التناقض الدلالي في التراكيب[2]، وهو شاهد هنا أيضًا على تنافر عناصر الصورة، ومن الشواهد: زخارف فوق أطلال عصر المجون! عند حسن القرشي[3]، والتنافر واضح في العنوان؛ إذْ يبدو غريبًا الجمع بين الزخارف والأطلال، وكذلك الجمع بين الأطلال والمجون في صورة واحدة.

ومن الشواهد على تنافر أجزاء الصورة أيضًا: في مقابر الربيع عند عبد الوهاب البياتي[4]، و: وزفاف دمي عند حسن عبد الوارث[5]، وتنافر أجزاء الصورة واضح في العنوانين، أمّا عنوان قصيدة ملَك عبد العزيز: أرجوحة الخدَر[6]؛ فإن تنافر عناصر الصورة فيه إنما يظهر عند التركيز على جانب معين من الدلالة، وإغفال الجوانب الأخرى؛ ذلك لأن الأرجوحة قرينة التوثب والحركة والانطلاق، بينما يوحي الخدَر بالهمود والخمود، ففي الصورة تناقض دلالي من هذا الوجه؛ لكن من جهة أخرى؛ فإن الأرجوحة والخدَر يشتركان في معنى: الهدهدة والاسترخاء؛ وبخاصة إذا كان اهتزاز الأرجوحة بطيئًا وعلى مهل.

وفي الشاهد الأخير ما يدعونا إلى قدر من التروي والاحتراس قبل الحكم بتنافر أجزاء الصورة، فقد يكون هذا التنافر أو التناقض **ظاهريًا** فحسب؛ كما هو واضح في الشاهد السابق، وقد يكون **مقصودًا لغرض فني**؛ كإثارة المتلقي بغرابة التركيب، ومن أقرب الأمثلة على هذا: عنوان قصيدة حسب الشيخ جعفر: في مثل حنوّ الزوبعة[7]؛ إذْ كيف تكون

---

(1) انظر: **أغاني الحياة**: 141.
(2) راجع: 476 من هذا البحث.
(3) انظر: **ديوانه** 3/ 301.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 24.
(5) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 70.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 417.
(7) انظر: **في مثل حنوّ الزوبعة**: 55.

العاصفة حانية إلّا في تصوير شعري مخاتِل يُراد منه تأجيل المعنى؛ حتى الفراغ من قراءة القصيدة؛ لتقدير دلالة: الحنوّ في الزوبعة.

3 ـ تزاحم عناصر الصورة

والمقصود: تمدد الصورة، واكتظاظها بالتفصيلات التصويرية المتلاحقة التي تُربك المتلقي، وكان إحسان عباس قد سجّل هذا المأخذ على بعض قصائد عبد الوهاب البياتي، وعاب عليه إسرافه في تسجيل الصوَر المتتابعة عن الموضوع الواحد[1]، وسمّى علي عشري زايد هذا المأخذ: الخضوع لإغراء الصورة، وأشار إلى انتشاره بين الشعراء المعاصرين بخاصة[2].

ومن شواهد هذا المأخذ على الصورة في عناوين القصائد: ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى عند عبد الوهاب البياتي[3]، و: قبل أن تذهب النخلة بأصابع الطباشير إلى المدرسة عند معين بسيسو[4]، و: إذن، أزرع الحبق في نواويس المومياءات، وأستعدّ لسهرتي عند سميح القاسم[5]، و: حوار أثناء الاستراحة ورقص داخلي على إيقاع الدم عند محمد عمران[6]، و: للأغنية الحزينة الساقطة في البئر الموبوءة عند مريم الساعدي[7].

4 ـ وقوف الصورة عند التشابه الحسي الظاهري

كان هذا العيب من أبرز المآخذ التي انتقدها العقاد على شعر أحمد

---

(1) انظر: **من الذي سرق النار**: 139.

(2) انظر: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: 98 ـ 102، وانظر أيضًا: **تحولات الشعرية العربية**: 142 ـ 145.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 271.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 689.

(5) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 150.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 251.

(7) انظر: **بابٌ آخر للريح**: 43.

شوقي[1]، وتابعه في هذا محمد غنيمي هلال الذي رصد بعض شواهده في الشعر العربي القديم[2]، كما لحظ علي عشري زايد تواتر الصوَر الحسية المبنية على التشابه الظاهري في شعر نزار قباني[3]، ومن شواهد هذا العيب التصويري في عناوين القصائد: شَعري سرير من ذهب، و: وَبَر الكشمير عند نزار قباني[4]، و: المنامة.. جسدٌ على سرير المياه عند جاسم الصحيِّح[5].

5 ـ الإغراب في التصوير

يحرص كثير من الشعراء على اقتناص الصوَر الجديدة والمبتكرة في أشعارهم، وقد يدفع هذا بعضهم إلى **الإغراب** في التصوير؛ إلى حدّ تغييب المرئي؛ بدلًا من إبرازه؛ كما لحظ ذلك كمال أبو ديب[6]، ومن الشواهد الواضحة على هذا المأخذ في العناوين: عنوان قصيدة محمد العيد الخطراوي: عناقيد الثلوج الراحلة[7]؛ إذْ كيف يكون للثلوج بعد أن تكون قد رحلت شكل العناقيد؟ ومثله عنوان قصيدة حسن الصميلي: اعترافات على دفتر القمر[8]، فالتعبير الأقرب للفهم أن تكون الاعترافات مدوّنة على صفحات القمر، وتكون الصورة حينئذ مبنية على تشبيه القمر بالدفتر، أو بالكتاب؛ لكنّ غرابة الصورة هنا أنها لم تشبِّه القمر بالدفتر، بل جعلت القمر يملك دفترًا خاصًا به يُدوّن الشاعر فيه اعترافاته.

الصورة الكلية في عنوان القصيدة

تقدم الحديث عن أنماط الصورة في العنوان، ويمكن القول هنا: إنها

---

(1) راجع: 182 من هذا البحث.
(2) انظر: **النقد الأدبي الحديث**: 444 ـ 446.
(3) انظر: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: 91 ـ 93.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 390، 2/ 43.
(5) انظر: **أولمبياد الجسد**: 150.
(6) انظر: **لغة الغياب في قصيدة الحداثة**: 81.
(7) انظر: **حروف من دفتر الأشواق**: 197.
(8) انظر: **بعض معاني السماء**: 36.

تنتظم جميعًا ضمن: **الصورة الجزئية**؛ لأنها محصورة في حدود عبارة العنوان القصيرة، أمّا **الصورة الكلية** التي تربط العنوان بمجمل النص الشعري، وتعبِّر عن التجربة الشعرية للقصيدة بأكملها[1]؛ فمن أبرز أنماطها: الرمز، والقناع.

الرمز

بين الرمز والصورة وجوه تشابه واختلاف؛ إذْ «ليس الرمز إلّا وجهًا مقنّعًا من وجوه التعبير بالصورة»[2]؛ لكنّ الرمز أقرب إلى التجريد الشمولي من الصورة؛ لأنه يستبطن الرؤية الكلية للنص، ولسياقه الممتد؛ ولهذا فهو أكثر تركيبًا من الصورة[3]، كما أن الرمز يرتبط بالواقع، ويُحيل إليه بإشارات واضحة أو خفية، فيما تتفلّت كثير من الصور من قيود الواقع، وتتشكل في عالم الخيال المطلق[4].

والرموز في عناوين القصائد متباينة من حيث **الخفاء والوضوح**، فبعضها قريب المأخذ، بالغ الوضوح، يستطيع القارئ أن يكتشف المقصود به؛ فور قراءته للعنوان، أو بعد قراءة الأبيات الأولى من القصيدة، ومن هذا الضرب ما وصفه عبد الله الرشيد بـ: «الرمز المشترك الذي كثُر استخدامه؛ حتى قارب أن يكون حقيقة؛ لا رمزًا»[5]، ومن أوضح الأمثلة على هذا: بعض الرموز التي أكثر الشعراء الوجدانيون من تكرارها حتى فقدت إيحاءها الرمزي؛ مثل: البلبل، والفراشة[6]، فهذان رمزان ذائعا

(1) انظر: **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 268، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 156.

(2) **الشعر العربي المعاصر**: 169، وانظر: **الصورة الشعرية ونماذجها**: 40، **والرمز في القصيدة الحديثة**: 274.

(3) انظر: **الرمز في القصيدة الحديثة**: 273، **وعن بناء القصيدة**: 120، **والرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**: 55 ـ 57.

(4) انظر: **الصورة الشعرية ونماذجها**: 40، **والرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**: 55.

(5) **مدخل إلى دراسة العنوان**: 43.

(6) راجع: 214 ـ 216 من هذا البحث.

الصيت، ومرتبطان بدلالتي: الحرية، والاندفاع ارتباطًا يوشك أن يكون حقيقيًا، والمتلقي الذي يواجه بعض العناوين التي تشتمل عليهما لا يحتاج إلى أن يقرأ القصيدة؛ حتى يعرف المقصود.

ومن العناوين الرمزية التي يسهل الوصول إلى المراد منها عبر قراءة العنوان، أو قراءة مطلع القصيدة على أبعد تقدير: القافلة الصغيرة عند إبراهيم ناجي(1)، ويقصد به: مسيرة البشر في الحياة، ولدى غازي القصيبي عدد من العناوين التي تنتمي إلى هذا النمط، ومنها: فارس القدس(2)، والمقصود: الملك فيصل، و: أمير الفلّ(3)، والمقصود: نزار قباني، و: يا أخت مكة(4)، والمقصود: المدينة، و: حديقة الغروب(5)، والمقصود: نهاية العمر.

ومن العناوين الرمزية بالغة الوضوح كذلك: دموع أبي صيام عند عصام الغزالي(6)، ويقصد: شهر رمضان، و: حبّات العِقْد عند علوي الهاشمي(7)، ويقصد: دول الخليج العربي، و: كاف عند علي الدميني(8)، وفسّره الشاعر في بداية القصيدة بأنه: الكتابة، والكآبة، و: رسالة إلى طائر مغترب عند عبد الرحمن العشماوي(9)، ويقصد: الشاعر المهجري زكي قنصل.

وهناك **نمط أعلى** من عنوان الرمز، وهو: ما لا ينكشف مقصود الشاعر منه إلّا بعد إتمام قراءة القصيدة، وإمعان النظر فيها، وعند الشاعرين: إيليا أبو ماضي، وأمل دنقل احتفاء بيّن بهذا النمط من

---

(1) انظر: **ديوانه**: 207.

(2) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 509.

(3) انظر: **يا فِدى ناظريك**: 58.

(4) انظر: **يا فِدى ناظريك**: 75.

(5) انظر: **حديقة الغروب**: 13.

(6) انظر: **هوى الخمسين**: 87.

(7) انظر: **من أين يجيء الحزن**: 27.

(8) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 62.

(9) انظر: **عناقيد الضياء**: 62.

العناوين، فمن عناوين إيليا أبو ماضي الرمزية: الحجر الصغير، و: الغراب والبلبل، و: التينة الحمقاء، و: الغدير الطموح، و: العنقاء، و: الإبريق، و: الضفادع والنجوم[1]، ومن عناوين أمل دنقل الرمزية: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، و: سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس، و: الطيور، و: الخيول، و: بكائية لصقر قريش، و: البطاقة السوداء[2].

ومن شواهد هذا النمط من عناوين الرمز عند بقية الشعراء: نسر عند عمر أبو ريشة[3]، و: هجم التتار عند صلاح عبد الصبور[4]، و: القمر ومليكة الغجر، و: الصقر.. والمستحيل، و: البحر.. والنسيم عند غازي القصيبي[5]، و: سقوط التفاحة، و: وردة الصحراء عند عصام الغزالي[6]، و: مكاشفة لرحيل النهر، و: أرجوزة لجديس، و: التماس إلى ابن ماء السماء عند عبد الله الرشيد[7]، و: ربّان السفينة عند هناء الحمراني[8].

أمّا **النمط الثالث** من عنوان الرمز؛ فهو: ما تظل دلالته محتملة، أو معلّقة دون حسم؛ حتى بعد الانتهاء من قراءة القصيدة، ومن شواهده في عناوين القصائد: الخروج عند صلاح عبد الصبور[9]، و: الأخطبوط عند غازي القصيبي[10]، و: «ميم» يحرث في الآبار عند محمد شمس الدين[11]، و: واو الزرقة عند أحمد التيهاني[12].

---

(1) انظر: **ديوانه**: 121، 235، 337، 361، 492، 500، 667.
(2) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 105، 297، 413، 417، 431، 455.
(3) انظر: **ديوانه**: 158.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 113.
(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 312، و: **واللون عن الأوراد**: 37، 55.
(6) انظر: **هوى الخمسين**: 30، 34.
(7) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 35، **ونسيان يستيقظ**: 13، 15.
(8) انظر: **انتحار الحكايا**: 61.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 267.
(10) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 490.
(11) انظر: **حدائق آسيا**: 193.
(12) انظر: **فاعلاتن**: 29.

القناع

وهو نوع من أنواع الرموز[1]؛ لكنه رمز شخصي للشاعر، وكان إحسان عباس قد دعاه في دراسة قديمة: الرمز الكبير[2]، ثم تعرض له البياتي في أثناء حديثه عن بعض قصائده في سيرته الشعرية التي صدرتْ أواخر الستينات الميلادية، وأطلق عليه مصطلح: القناع[3]، وتابعه صلاح عبد الصبور في استعمال المصطلح نفسه[4]، وبعدهما شاع المصطلح، وكثر تداوله في الدراسات النقدية.

أمّا **مفهوم القناع**؛ فهو عند البياتي: «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه؛ متجرِّدًا من ذاتيته»[5]، وهو عند إحسان عباس: «شخصية تاريخية ـ في الغالب ـ يختبئ الشاعر وراءها؛ ليعبِّر عن موقف يريده، أو ليُحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»[6]، ولم يلبث إحسان عباس حتى تخلى عن هذا الأسلوب الحذِر في تعريف القناع، فجزم قائلًا: «لا يصلح القناع إلّا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية»[7].

ولم يوافقه جابر عصفور على هذا التخصيص؛ إذْ رأى أن القناع أوسع من أن يُحصر في شخصيات تاريخية، فقد يكون شخصية مخترعة، وقد يمثِّل كائنات الطبيعة؛ مثل: المدن، والأشجار، والأنهار[8]، ومن هنا قدّم تعريفًا للقناع أكثر شمولًا وإحاطة، فقال: «القناع: رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر؛ ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به

---

(1) انظر: **أقنعة الشعر المعاصر**: 124، **والقناع في الشعر العربي الحديث**: 18 ـ 20، **والرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**: 94.

(2) انظر: **من الذي سرق النار**: 144، 150 ـ 152.

(3) انظر: **تجربتي الشعرية**: 40.

(4) انظر: **حياتي في الشعر**؛ ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 90.

(5) **تجربتي الشعرية**: 40.

(6) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: 121.

(7) المصدر السابق: 125.

(8) انظر: **أقنعة الشعر المعاصر**: 123، 125.

عن التدفق المباشر للذات»[1]، وقد تابعه عدد من النقاد في توسيع مفهوم القناع؛ ليشمل الشخصيات المعاصرة، والكائنات الطبيعية؛ وإن أقرّوا أن الشخصية التاريخية أكثر الرموز ترددًا في أقنعة الشعر العربي المعاصر[2].

ومن تحرير المفهوم :تمييزه مما يلتبس به، ومن هنا فرّق النقاد بين قصيدة القناع التي يتحد فيها الشاعر مع الرمز الذي يتقنع به، ويتحدث بلسانه عن هموم العصر الحديث، وبين القصيدة التي تُستدعى فيها شخصية تاريخية معينة؛ لتقديم وصف تصويري لها، أو سيرة قصصية عنها؛ فالأخيرة ليست قصيدة قناع؛ لأن الشاعر لم يلبس فيها قناع الشخصية، ولم يتحدث بلسانها[3].

من خلال التمهيد السابق يمكن تصور **الأنماط** التي يأتي عليها القناع، فقد يكون القناع، شخصية تاريخية، أو أسطورية، أو معاصرة، أو مخترعة، أو من كائنات الطبيعة[4]، ولهذه الأنماط حضورها البارز في عناوين القصائد المعاصرة؛ ولكن بسبب الطبيعة الكلية للقناع فإن أبعاد الصورة القناعية في العنوان لا يُمكن أن تُدرك إلا بعد قراءة النص.

فمن عناوين القناع **التاريخي**: روميات أبي فراس عند البياتي[5]، و: رحلة المتنبي إلى مصر عند محمود درويش[6]، و: قيصر محتضرًا عند غازي القصيبي[7]، و: عودة وضّاح اليمن عند عبد العزيز المقالح[8]،

(1) **أقنعة الشعر المعاصر**: 123.
(2) انظر: **دير الملاك**: 104، والرمز الأسطوري والقناع ـ بحث ضمن: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**: 78.
(3) انظر: **تجربتي الشعرية**: 41، ودير الملاك: 107 ـ 108، **وقصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**: 43 ـ 55، 117.
(4) انظر: **تجربتي الشعرية**: 40، **وأقنعة الشعر المعاصر**: 123، **والقناع في الشعر العربي المعاصر**: 27.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 166.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 105.
(7) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 15.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 637.

و: تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي عند علي العلاق[1].

ومن عناوين القناع **الأسطوري**: عودة أوديس عند يوسف الخال[2]، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[3]، و: مذكِّرات الملك عجيب بن الخصيب عند صلاح عبد الصبور[4]. ومن عناوين القناع **المعاصر**: من كتابات بعض المحكومين بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس عند البياتي[5]، و: بائعة الريحان عند عبد الرحمن العشماوي[6].

ومن عناوين القناع **المخترع**: الأخضر بن يوسف ومشاغله عند سعدي يوسف[7]، و: من مواقف سفيان الصنعاني عند عبد العزيز المقالح[8]، و: محمد العربي عند محمد عمران[9]. ومن عناوين قناع **الكائنات الطبيعية**: هكذا قالت الشجرة المهملة عند محمود درويش[10]، و: تباريح البئر القديمة عند غازي القصيبي[11].

الألوان

اللون هو أحد المكوِّنات الحسية للصورة[12]، وقد احتفى به الشعراء الرمزيون بخاصة، وعدّوه معادلًا شعريًا للإيقاع، فهو يُوحي؛ دون أن يكون له مدلول معيّن[13]، وتنتمي الألوان تحديدًا إلى الصورة البصرية، وهي

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 356.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 332.
(3) انظر: **ديوانه**: 253.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 279.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 263.
(6) انظر: **بائعة الريحان**: 27.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 168.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 256.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 5.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 669.
(11) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 756.
(12) انظر: **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**: ط.
(13) انظر: **عصر الصورة**: 173 ـ 175، **واللون لعبة سيميائية**: 29.

أحد أنماط الصورة التي سبق الحديث عنها، وإنما أُفرِدت الألوان هنا لأهميتها، وكثرة شواهدها في العناوين.

يميّز الباحثون بين الألوان **الأساسية** التي تمتاز بالأولية والثبات؛ مثل: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأزرق، والألوان **الثانوية** الناتجة من المزج بين أكثر من لون؛ مثل: الرمادي، والبني، والبرتقالي[1]؛ مع تأكيد المكانة الخاصة للّونين: الأبيض، والأسود: أوليّةً، وحضورًا وتداولًا[2]، وقد أورد الجاحظ رأي بعض المتكلّمين الذين رأوا «أن الألوان كلَّها إنما هي من السواد والبياض، وإنما تختلفان على قدر المزاج»[3].

أمّا دلالات الألوان فقد أفاض الباحثون في الحديث عنها، وعن إيحاءاتها النفسية عند العرب، وبقية الشعوب؛ كما تكشف ذلك القصص والأساطير المنقولة، والعادات الاجتماعية الممارسة حتى اليوم[4]، ومن ذلك: أن الأبيض كثيرًا ما يُرمز به إلى الطهر والنقاء والسلام، بينما يُربط الأسود بالحزن والخوف والفناء، ويشير اللون الأحمر إلى القوة والمواجهة والاستعداد، فيما يوحي الأزرق بالارتياح والهدوء والامتداد[5].

بيدَ أن هذه الدلالات للألوان غير حاسمة، ولا مستقرة؛ إذْ يعتريها التغير والتبدل؛ بسبب عوامل متعددة: اجتماعية، وثقافية، ومكانية، وزمانية[6]، كما تؤثر فيها كذلك التجربة الشخصية الخاصة بكل فرد،

---

(1) انظر: **الصورة الشعرية ونماذجها**: 30، **واللغة واللون**: 38 ـ 39.

(2) انظر: **اللون لعبة سيميائية**: 43، 45.

(3) **الحيوان** 5/ 59، وقوله: «تختلفان» كذا في الأصل، والصياغة الأقرب للفهم: تختلف.

(4) انظر: **اللغة واللون**: 161 ـ 167، 200 ـ 228، **وموسوعة أساطير العرب**: 542 ـ 545.

(5) انظر: **الصورة الشعرية ونماذجها**: 30، **واللغة واللون**: 183 ـ 186، **واللون لعبة سيميائية**: 44، 138، 150.

(6) انظر: **سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر**: 442، **واللون لعبة سيميائية**: 44.

فبعض الألوان تستدعي عند شخص ما ذكريات معينة، وأحداثًا ومواقف سابقة ارتبطتْ عَرَضًا بهذه الألوان، فيكون لها وقع في نفسه يختلف عن وقعها عند شخص آخر[1].

وفي النصوص ترتبط دلالة الألوان بالسياق الذي ترِد فيه[2]، فإذا كان هذا النص شعريًا؛ ابتعدت دلالة اللون أكثر عن الوضوح والمعنى المنطقي المسبّق، وأصبحت أقرب إلى أن تكون رمزية إيحائية «تستمدّ قيمتها من حركة السياق، وجدلية بنية القصيدة، ولا سبيل إلى فهمها بقرائن غير نصية»[3]، وبعبارة مختصرة؛ فإن الألوان في الشعر لا تعني، بل توحي، وقد يكون هذا الإيحاء الشعري مخالفًا للإيحاءات الشائعة عن بعض الألوان، ومن أوضح الشواهد على هذا: قصيدة أمل دنقل: ضدّ من؟[4]، ففيها يبدو اللون الأبيض موحيًا بالوحشة والمرض والموت؛ على عكس الإيحاءات الشائعة عنه[5].

أمّا الألوان في عنوان القصيدة؛ فهي شائعة الاستعمال، وقد رصدتُ ما يزيد على مائة وسبعين عنوانًا ملوّنًا تنتمي إلى أكثر من ستين شاعرًا، وكانت نتيجة الرصد مفاجئة نوعًا ما؛ إذْ كنتُ قبل الرصد أتوقع تفوق اللونين: الأبيض، والأسود على ما سواهما من الألوان؛ لكنّ الرصد كشف عن تصدّر اللون الأخضر في عدد مرات استعماله في هذه العناوين، وبفارق كبير عن بقية الألوان، فقد استُعمل: 47 مرة، وتلاه الأبيض، والأسود اللذان ترددا: 27 مرة لكل واحد منهما، ثم الأزرق: 24 مرة، ثم الأحمر: 17 مرة، ثم الأصفر ـ متضمنًا: الذهبي، والأشقر ـ: 14 مرة، ثم الرمادي: 7 مرات.

---

(1) انظر: **التصوير الشعري**: 172.

(2) انظر: **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**: 25 ـ 26، **وموسوعة أساطير العرب**: 542.

(3) **الغموض في الشعر العربي الحديث**: 186، وانظر أيضًا: **اللون لعبة سيميائية**: 45.

(4) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 395.

(5) انظر: **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**: 85.

ولتعليل هذه النتيجة كان لا بد من تأمل العناوين التي ورد فيها اللون الأخضر، وقد وجدتُ أن أحد الأسباب المهمة لشيوعه في العناوين هو: تنوع الدلالات التي يوحي بها، وشدة ارتباط هذه الدلالات بالاحتياجات النفسية العميقة عند الإنسان، فمن هذه الدلالات: التفاؤل والأمل، والحيوية والشباب، والجمال، والغموض، وخضرة الطبيعة، كما أن شيوعه عند الشعراء المشهورين يُغري الشعراء الآخرين باستعماله، فيزداد انتشاره.

ومن العسير إيراد جميع العناوين الملوّنة بهذه الألوان السبعة؛ لكن يكفي هنا الاستشهاد بما يدلّ على المقصود، فمن عناوين اللون **الأخضر**: الضباب الأخضر عند محمود حسن إسماعيل[1]، و: الحلم الأخضر عند أحمد قنديل[2]، و: في الدرب الأخضر عند طاهر زمخشري[3]، و: حبكِ طير أخضر عند نزار قباني[4]، و: القنديل الأخضر عند البياتي[5]، و: السفر إلى الأيام الخضر عند البردوني[6]، و: قلبي.. والعيون الخضر عند أمل دنقل[7]، و: الشعر.. نافذة خضراء عند علي صيقل[8]. وفي هذه العناوين تبرز الإيحاءات التي سبقت الإشارة إليها عن اللون الأخضر.

ومن عناوين اللون **الأبيض**: صفحة بيضاء عند الأخطل الصغير[9]، و: إلى وردة بيضاء عند نازك الملائكة[10]، و: الجناح الأبيض عند ملَك عبد العزيز[11]، و: أسراب البياض عند محمد يعقوب[12]، و: إمضاء في

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1109.

(2) انظر: **نقر العصافير**: 111.

(3) انظر: **ألحان مغترب**: 113.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 474.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 191.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 365.

(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 25.

(8) انظر: **أغنية للوطن**: 9.

(9) انظر: **ديوانه**: 307.

(10) انظر: **ديوانها** 2/ 555.

(11) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 92.

(12) انظر: **تراتيل العزلة**: 19.

الغيمة البيضاء عند ياسر آل غريب[1]. ومن إيحاءات هذه العناوين البيضاء: الفراغ، والنقاء، والانطلاق، والامتداد.

ومن عناوين اللون **الأسود**: فتاة الجبل الأسود عند خليل مطران[2]، و: العيون السود عند إيليا أبو ماضي[3]، و: العواصف السود عند بلند الحيدري[4]، و: منظاركِ الأسود عند غازي القصيبي[5]، و: نافذة سوداء عند محمد العلي[6]. وتوحي هذه العناوين بالغموض، والجمال، والخطر، والتشاؤم.

ومن عناوين اللون **الأزرق**: عينان زرقاوان عند بدر السياب[7]، و: الليل أزرق عند سعدي يوسف[8]، و: تحت المصابيح الزرقاء عند معين بسيسو[9]، و: أغنية الشبّاك الأزرق عند ملَك عبد العزيز[10]، و: زرقة البحر عند أحمد العواضي[11]. ويتجه إيحاء هذه العناوين نحو: الجمال، والهدوء، والتأمل.

ومن عناوين اللون **الأحمر**: الحرية الحمراء عند أحمد شوقي[12]، و: إلى وشاح أحمر عند نزار قباني[13]، و: الذئاب الحمر عند سميح

(1) انظر: **أتنفّس الألوان**: 16.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 179.
(3) انظر: **ديوانه**: 313.
(4) انظر: **ديوانه**: 197.
(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 441.
(6) انظر: **لا ماء في الماء**: 180.
(7) انظر: **ديوانه** 1/ 315.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 508.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 355.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 407.
(11) انظر: **إن بي رغبة للبكاء**: 64.
(12) انظر: **الشوقيات** 2/ 187.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 154.

القاسم[1]، و: الفجر الأحمر عند غازي القصيبي[2]. وتوحي هذه العناوين بالتحدي، والجمال، والخطر، والغموض.

ومن عناوين اللون **الأصفر**: سياط الذئاب الصفر عند حسن القرشي[3]، و: رحلة الحروف الصفر عند بلند الحيدري[4]، و: شقراء عند غازي القصيبي[5]. ومن إيحاءات هذه العناوين: العدوان، والغربة، والافتتان.

ومن عناوين اللون **الرمادي**: المقهى الرمادي عند عز الدين المناصرة[6]، و: أحلام رمادية عند عصام الغزالي[7]، و: أحزان رمادية عند هيفاء الحمدان[8]. والإيحاء الأوضح في هذه العناوين هو: الغموض، وانتفاء الحسم.

تؤكد الشواهد السابقة جميعًا ما تقدم تقريره قبلها من تنوع إيحاءات الألوان، وانتفاء الدلالة المسبّقة لأيٍّ منها؛ بسبب ارتباطها بالسياق الذي ترِد فيه، والتعويل على السياق هنا يعني أن توظيف الألوان في العنوان لا يأتي اعتباطًا، بل استجابة لما تتطلبه دلالة العنوان والنص معًا[9]، وغالبًا ما يحدث هذا حين يكون العنوان منطويًا على دلالات غير مباشرة، ويُراد من اللون تعزيز إيحاءاتها.

وهناك **خمسة شعراء** أكثروا من استعمال الألوان في عناوين

---

(1) انظر: **ديوانه**: 102.
(2) انظر: **عِقد من الحجارة**: 12.
(3) انظر: **ديوانه** 3/ 197.
(4) انظر: **ديوانه**: 542.
(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 22.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 59.
(7) انظر: **هوى الخمسين**: 64.
(8) انظر: **تفقُّد غيابك**: 17.
(9) انظر: **اللون لعبة سيميائية**: 28.

قصائدهم، وهم: طاهر زمخشري[1]، ونزار قباني[2]، وعبد الوهاب البياتي[3]، ومحمود درويش[4]، وعز الدين المناصرة[5].

أمّا **طاهر زمخشري** فمعظم العناوين الملوّنة عنده تنتمي إلى اللون الأخضر، ويعود التركيز على هذا اللون في عناوينه إلى ظاهرة أسلوبية أوسع في شعره، وهي: اتكاؤه على تعبيرات شعرية معينة ما يزال يكررها في مواضع متفرقة من قصائده، وشاهد ذلك في عناوينه أنه كرر عبارة: الحلم الأخضر في عنوانين منفصلين، وكذلك عبارة: الموعد الأخضر في عنوانين آخرين[6].

واحتفاء **نزار قباني** بالألوان غير مستغرَب من شاعر يركّز كثيرًا على الجوانب الحسية في الحياة، وقد تقدمت الإشارة في المأخذ الرابع من عيوب الصورة إلى تواتر الصوَر الحسية المبنية على التشابه الظاهري في شعره وعناوينه.

وأمّا الشعراء: **البياتي، ودرويش، والمناصرة**؛ فهم أقرب إلى تمثيل المدرسة الشعرية المعاصرة التي توظّف الألوان ـ ضمن أدوات شعرية أخرى ـ لبثّ الإيحاءات ذات الدلالات غير المباشرة في نفس المتلقي.

وتتسم بعض العناوين **بالانزياح الدلالي للألوان**؛ أي أنْ تُلوَّن أشياء غير قابلة للتلوين إلّا في الاستعمال المجازي للّغة، أو أن تُلوَّن أشياء بغير

(1) انظر: **ألحان مغترب**: 54، 113، 172، **ومجموعة الخضراء**: 53، 124، 552، 573، 603، 621، 678، 734.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 110، 132، 137، 154، 245، 278، 297، 474، 559، 683.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 57، 74، 94، 191، 242، 255، 356، 478، 2/ 179.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 189، 302، 361، 536، 652، 676، 2/ 497.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 59، 98، 133، 372، 453، 469، 2/ 46، 373، 475.

(6) انظر: **مجموعة الخضراء**: 603، 621، 627، 734.

ألوانها المعتادة، وهذا يعني أن لهذا الانزياح **مجالين**، وهما: تلوين المعنويات، والتراسل اللوني.

فمن شواهد **تلوين المعنويات** في عناوين القصائد: الحرية الحمراء عند أحمد شوقي[1]، و: الروح السوداء عند عبد الرحمن شكري[2]، و: الأمل الأخضر عند طاهر زمخشري[3]، و: وسواس أبيض عند عز الدين المناصرة[4]، و: بياض اليقين عند عبد العزيز المقالح[5]، و: الرؤيا الرمادية عند عبد العزيز العجلان[6]، و: أحزان رمادية عند هيفاء الحمدان[7]. ولتلوين المعنويات في هذه الشواهد دلالات يمكن استنباطها بعد التأمل، فالحرية حمراء في عنوان شوقي؛ لأنها تُنال بعد جهاد مستمر ودماء تُبذَل، والروح سوداء في عنوان شكري؛ لأنها ممتلئة بالحقد والشرور، والأمل أخضر في عنوان زمخشري؛ لأنه يعِد بمستقبل مورِق؛ وهكذا.

لكنّ تلوين المعنويات في عناوين أخرى لا يُراد منه نقل دلالة محددة، بل الإيحاء بشعور مبهَم، ومن شواهد ذلك: يوم أحد أزرق عند محمود درويش[8]، و: خوف أخضر عند نزيه أبو عفش[9]، و: رجاء أصفر عند حسين العروي[10]، و: نشوة الجنون الأزرق عند جاسم الصحيّح[11]، و: مواسم الوجع الأخضر عند محمد يعقوب[12].

(1) انظر: **الشوقيات** 2/ 187.
(2) انظر: **ديوانه** 4/ 388.
(3) انظر: **مجموعة الخضراء**: 552.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 373.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 227.
(6) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 91.
(7) انظر: **تفقّد غيابك**: 17.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 676.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 389.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 116.
(11) انظر: **أولمبياد الجسد**: 61.
(12) انظر: **رهبة الظلّ**: 10.

والمراد **بالتراسل اللوني** هو: تلوين شيء بغير لونه المعتاد[1]؛ لتحقيق **غرضين**: دلالي مرتبط بالمعنى المقصود من العبارة، وفني، وهو: إدهاش المتلقي بغرابة التركيب، ومن شواهده في العناوين: الأزاهير السود عند عبد الرحمن شكري[2]، والمقصود: اللذة العاجلة التي تعود بالألم، و: القمر الأسمر عند صالح جودت[3]، والمقصود: امرأة سمراء، و: رحلة الدم الأصفر عند حسن القرشي[4]، والمقصود: الذبول والضياع، و: اللؤلؤ الأسود عند نزار قباني[5]، والمقصود: العيون العربية السوداء في أسبانيا، و: النهر الأسود عند بلند الحيدري[6]، والمقصود: تصوير منظر النهر في الليل، و: الزهرة السوداء عند نازك الملائكة[7]، والمقصود: استحالة الآمال إلى خيبة، و: الليل أزرق عند سعدي يوسف[8]، والمقصود: الوحشة والبرودة، و: الرحيل في خضرة النار عند علوي الهاشمي[9]، والمقصود: عنفوان التجدد.

وتعيين المقصود من التراسل اللوني في العناوين السابقة جاء بعد تأمل القصائد نفسها؛ ولكنّ هذا لا يعني أنه تعيين نهائي؛ ولا سيما في بعض العناوين التي تحتمل دلالات أكثر؛ مثل عناوين: القرشي، والحيدري، وسعدي، والهاشمي، كما أن هناك عناوين تتضمن تراسلًا لونيًا يصعب تعيين المراد منه؛ حتى بعد تأمل القصيدة، فالتراسل اللوني فيها أقرب إلى الإيحاء والرمز، ومن هذه العناوين: الضباب الأخضر عند محمود حسن إسماعيل[10]، و: نسيج العناكب الخضراء عند إبراهيم الوافي[11].

(1) انظر: **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 151.
(2) انظر: **ديوانه** 3/ 261.
(3) انظر: **أغنيات على النيل**: 52.
(4) انظر: **ديوانه** 3/ 292.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 559.
(6) انظر: **ديوانه**: 135.
(7) انظر: **ديوانها** 2/ 318.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 508.
(9) انظر: **العصافير وظلّ الشجرة**: 64.
(10) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1109.
(11) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 59.

وقد يجمع بعض الشعراء بين أكثر من لون في العنوان؛ ليزيد من الثراء الدلالي له، ومن إيحاءاته المطلقة؛ كما صنع محمد بنّيس في عنوانه: الأزرق الفضي[1]، كما قد يتجاوز الشعراء التقيد بالدلالة المخصصة للألوان المفردة إلى استثمار الدلالة المطلقة والعامة **لكلمة: لون**، وما تتسم به من انفتاح دلالي غير مقيّد بحدود لون معيّن[2]، ومن شواهد ذلك في العناوين: لون الماء عند أدونيس[3]، و: موسم الشجر الملوَّن عند لميعة عمارة[4]، و: ألوان من الصمت عند عبد الله البردوني[5]، و: مهرة الألوان المتداخلة عند محمد عفيفي مطر[6]، و: نعمان يستردّ لونه عند إبراهيم نصر الله[7]، و: ألوان من الذكرى عند وليد قصاب[8]، و: محبرة الألوان عند عبد الله الوشمي[9]، و: لون هذا المساء عند أسماء الزهراني[10].

ويبقى أخيرًا أسلوب **التلوين غير المباشر** في العناوين؛ عبر استعمال الكلمات التي تقترن عادة بالألوان المشرِقة؛ ولا سيما اللون الأبيض، وأبرز هذه الكلمات: الضوء، والنور، أو عبر استعمال الكلمات المقترنة بالألوان الدكناء؛ ولا سيما اللون الأسود، ومن هذه الكلمات: الظلّ، والظلام، والغسق. ولهذا الأسلوب بلاغته التي تجمع بين الإحالة المعنوية لدلالة هذه الكلمات، والإحالة الحسية غير المباشرة للّون المشرِق، أو الأدكن المقترن بها.

فمن عناوين التلوين غير المباشر بالكلمات المقترنة **بالألوان**

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 554.
(2) انظر: **اللون لعبة سيميائية**: 195.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 159.
(4) انظر: **لو أنبأني العرّاف**: 12.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 428.
(6) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 48.
(7) انظر: **نعمان يسترد لونه**: 30.
(8) انظر: **ذكريات وأصداء**: 68.
(9) انظر: **شفاه الفتنة**: 171.
(10) انظر: **انكسارات**: 89.

المشرقة: خيط النور، و: النور يأتي من غرناطة عند عبد الوهاب البياتي[1]، و: بحار الضياء عند ملَك عبد العزيز[2]، و: مرايا الضوء عند عبد العزيز المقالح[3]، و: مفرِق الضوء عند تركي الزميلي[4]، و: شتات الضوء عند حسن صميلي[5].

ومن عناوين التلوين غير المباشر بالكلمات المقترنة **بالألوان الدكناء**: زوبعة في ظلام عند أبي القاسم الشابي[6]، و: خطوات في الظلام عند بلند الحيدري[7]، و: في الغسق، و: الظلال الهاربة عند ملَك عبد العزيز[8]، و: أقداح الظلّ عند علي الدميني[9]، و: تهويمة ظلّ عند حسن صميلي[10].

هذه أبرز الموضوعات المتعلقة بالصوَر الشعرية في عنوان القصيدة، ولعلها أظهرت المنزلة الكبيرة لها عند الشعراء المحدثين، ومقدار شيوعها في عناوينهم، واعتمادهم في الصياغة الفنية عليها؛ بمختلف أنماطها المتنوعة.

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 91، 403.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 102.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 300.
(4) انظر: **مدد**: 25.
(5) انظر: **بسملة على كثيب وطن**: 23.
(6) انظر: **أغاني الحياة**: 181.
(7) انظر: **ديوانه**: 227.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 131، 270.
(9) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 54.
(10) انظر: **بسملة على كثيب وطن**: 55.

المبحث الرابع

الجماليات الفنية في الإيقاع الموسيقي

مفهوم الإيقاع الموسيقي

الإيقاع في الأساس مصطلح مرتبط بالغناء، ثم انتقل إلى ميدان الشعر؛ بسبب اتصاله بالغناء والترنم[1]، ومن الشعر انتقل إلى النصوص النثرية الفنية التي تشترك مع الشعر في بعض السمات الصوتية المنتظمة فيها.

ينشأ الإيقاع ـ كما يقول كمال أبو ديب ـ من «تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص»[2]، ويقدم علوي الهاشمي تعريفًا له يتسم بالطول والشمولية، فيقول: «إن الإيقاع يعني: انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مدرَكًا، ظاهرًا أو خفيًا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية، ويعبِّر عنها، كما يتجلى فيها»[3].

ويرى الناقد الإنجليزي رتشاردز أن جوهر الإيقاع قائم على أمرين: التكرار، والتوقع[4]، والتكرار قد يكون لمقطع نغمي موزون، أو لجرس صوتي موقّع، وهذا التكرار المحسوب هو ما يجعل الإيقاع مرتبطًا بسمة: التوقع عند المتلقي، وتعني هذه السمة ـ كما يوضّحها الناقد الروسي يوري

(1) انظر: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**: 26 ـ 29، و**فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**: 140 ـ 143.
(2) **في الشعرية**: 52.
(3) **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**: 53، وانظر أيضًا: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**: 21 ـ 22.
(4) انظر: **مبادئ النقد الأدبي**: 188.

لوتمان ـ: إمكان التنبؤ بالعناصر التالية في النص؛ بالنظر إلى القيود الموضوعية على نمطٍ ما من اللغة[1].

غير أن الإيقاع الرتيب الموافق دائمًا للتوقعات مملّ، وجمال الإيقاع يكمن في المفاجآت، وتسويف التوقع، والشعور الموقّت عند المتلقي بخيبة الأمل[2]، وبتعبير لوتمان فإنه: كلما ازدادت سمة التوقع؛ نقصت الطاقة الإعلامية في النص[3].

أنماط الإيقاع

الإيقاع الموسيقي أوسع مفهومًا من الوزن الشعري الذي يمثّل الجانب الظاهري فقط من الإيقاع، بينما يشمل الإيقاع أيضًا جانبًا موسيقيًا خفيًا يتعلق بجرس الحروف، وبالتناغم الصوتي بين الألفاظ والتراكيب، وهو ما نجده واضحًا في بعض الأساليب البلاغية؛ مثل: التكرار، والسجع، والجناس[4]، وبعض النقاد يجعل الإيقاع قسيمًا للوزن؛ لا شاملًا له، فيخصّه بالموسيقا الصوتية الداخلية للنص؛ في مقابل اختصاص الوزن بالموسيقا الخارجية له[5].

وينكر عدد من النقاد هذا التقسيم، ومنهم: حسني يوسف الذي يرى أن للنص موسيقا واحدة بعناصرها الصوتية والمعنوية التي تمثل نسيجًا إيقاعيًا متكاملًا، ومتداخلًا يصعب فصله[6]، وبالغ محمد ياسر شرف في هذا المجال، فذهب إلى أن الموسيقا الداخلية وهْم؛ لأنها غير قابلة

(1) انظر: **تحليل النص الشعري**: 62.

(2) انظر: **مبادئ النقد الأدبي**: 192.

(3) انظر: **تحليل النص الشعري**: 56، 62.

(4) انظر: **ما لا تؤديه الصفة**: 29 ـ 30، 33، **ومسألة الإيقاع في الشعر الحديث**: 56.

(5) انظر: **الأسس الجمالية في النقد العربي**: 315، **والنثيرة والقصيدة المضادة**: 171.

(6) انظر: **موسيقا الشعر العربي** 1/ 14.

للتقعيد، فهي منتَج نقدي خيالي ليس له وجود واقعي[1]، وربما بسبب هذا الموقف نفسه نفى بعض النقاد وجود أي إيقاع في النصوص النثرية[2].

غير أن أكثر النقاد والباحثين يُقرّون هذا التقسيم، ويسعون إلى إبراز **الفروق** بين القسمين، ومن هذه الفروق: ما ذكره عز الدين إسماعيل من أن الوزن إطار خارجي يُفرَض على النص من الخارج، بينما ينبع الإيقاع المرتبط بالتلوين الصوتي من داخل النص[3]؛ أي أن الإيقاع الخارجي أقرب إلى الثبات والانتظام والنمطية، فيما يتلوّن الإيقاع الداخلي بطبيعة التجربة الشعرية الخاصة بكل نص.

كما يشير علوي الهاشمي إلى **فارق آخر**، وهو: أن درجة اعتماد الإيقاع الداخلي على العنصر الصوتي أخفّ بكثير من درجة اعتماد الإيقاع الخارجي عليه؛ لأن الوزن الشعري الذي يتمثل فيه الإيقاع الخارجي هو في الأساس قيمة صوتية، أمّا الإيقاع الداخلي فيتضافر فيه عنصر الصوت مع عناصر جمالية أخرى؛ مثل: اللغة، والصورة، والبناء الشعري[4]، وهو ما يُهيِّئه لأن يُسهم في تماسك النص، والتحام شكله بمضمونه.

وعلى كلا هذين النمطين من الإيقاع صيغت عناوين القصائد؛ إذْ تجد فيها العناوين الموزونة على مختلف البحور الشعرية، كما تصادف فيها شواهد كثيرة على إيقاع الأصوات والحروف، والتلوين الصوتي في الألفاظ والتراكيب.

أولًا: الإيقاع الخارجي في عنوان القصيدة

الوزن الشعري مبنيّ على التكرار المنتظم للنغمات المتناسبة؛ إذْ هو: «تكرار صوتي لنسق مطّرِد من المقاطع»[5]، وينظر الناقد رتشاردز إلى الوزن

(1) انظر: **النثيرة والقصيدة المضادة**: 215، وانظر مثل هذا الرأي في: **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 287.

(2) انظر: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**: 24.

(3) انظر: **الأسس الجمالية في النقد العربي**: 315.

(4) انظر: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**: 55.

(5) **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 288.

من وجهتين متقابلتين، فهو من جهة يرى أنه شكل رتيب من الإيقاع المتوقع، وبسبب غياب المفاجأة فيه يصبح أقرب إلى الهدهدة والتنويم؛ لكنه يعود، فيقرّ من جهة أخرى بأن الوزن يهَبُ الشعر الإطار الصناعي الذي يُضاعف جماليته، وفعاليته التأثيرية[1].

أمّا معاصره إليوت؛ فقد كان أوضح منه في التعبير عن أهمية الوزن الشعري حين أشار إلى أن موسيقا الشعر جزء أصيل من بنيته، وأننا حين ننثر الشعر لا نفقد موسيقاه فحسب، بل نفقد أيضًا جزءًا لا يُستهان به من معناه؛ ذلك لأن الكلام الموزون الموقَّع يصل إلى مناطق من المعنى لا يصل إليها الكلام المنثور[2]، وإلى قريب من هذا ذهب الشاعر الهندي طاغور حين قال: إن الإيقاع الموسيقي يعبِّر عمّا لا تستطيع الكلمات أن تعبِّر عنه[3]، وبهذا يتبين أن أهمية الوزن تنبع من وظيفته التي تتمثل في التعبير عن معانٍ لا تصل إليها اللغة[4]، ولعل هذا ما دفع الشاعر الروسي مايكوفسكي إلى القول: إن الإيقاع هو القوة المغناطيسية للشعر[5].

ويبدو أن طائفة كبيرة من الشعراء العرب تفضِّل أن يمتلك العنوان هذه القوة المغناطيسية التي تمتلكها القصيدة، فمن الظواهر الإيقاعية اللافتة حقًّا: كثرة العناوين الموزونة في الشعر الحديث؛ على امتداد مراحله الثلاث، وقد أحصيتُ ما يزيد على مائتي عنوان موزون تعود إلى ما يقارب خمسين شاعرًا، وما تركته من العناوين الموزونة عندهم، وعند غيرهم من الشعراء أكثر مما سجّلته، وقد تبيّن لي من خلال هذا كله مدى اتساع هذه الظاهرة، وأن شواهدها من الكثرة بحيث يمكن أن يُفترَض أنه من بين كل خمسة عناوين للقصائد هناك على الأقلّ عنوان واحد موزون.

وقد تناول عبد الله الرشيد هذه الظاهرة الإيقاعية في العناوين في

(1) انظر: **مبادئ النقد الأدبي**: 194 ـ 195، 198 ـ 199.

(2) انظر: **قضية الشعر الجديد**: 20.

(3) انظر: **السادهانا أو كُنه الحياة**: 108.

(4) انظر: **مسألة الإيقاع في الشعر الحديث**: 62.

(5) انظر: المصدر السابق: 55.

موضعين منفصلين، أمّا الموضع الأول؛ فخصصه للحديث عمّا سمّاه: العنوان/البيت أو الشطر من القصيدة، وأشار فيه إلى كثرة شواهده في العناوين، ورأى أن معظم هذه الشواهد ينمّ إمّا عن عجز الشاعر عن إيجاد العنوان الملائم، وإما عن ضعف اهتمامه به؛ ولهذا يكتفي بعنونة القصيدة بأحد أبياتها، أو بشطر منه[1]. وأمّا الموضع الآخر؛ فقد قصره على ما دعاه: العنوان/الوزن، وفسّر مراده منه بأن يكون العنوان موزونًا؛ دون أن يكون مأخوذًا من ألفاظ القصيدة، وعلّله بسيطرة الحس الإيقاعي على الشاعر، كما لم يستبعد أن يكون هذا العنوان الموزون في الأصل بيتًا أو شطر بيت لم يجد الشاعر له مكانًا متمكّنًا داخل القصيدة، فصيّره عنوانًا لها[2].

وهذه الظاهرة هي من السعة والامتداد، ومن كثرة الشعراء المسهمين فيها، وتنوع منازعهم الفنية؛ بحيث يصعب الاكتفاء بالنقد السلبي لها؛ ولاسيما إذا عرفنا أن بعض الشعراء الذين تكثر عندهم العناوين الموزونة هم من الشعراء المعروفين بالتأنّق في صياغة عناوينهم، والبعيدين عن مظِنة العجز، أو الإهمال، أو الاستجابة العفوية للحس الإيقاعي عند صياغة العنوان، وأخصّ بالذكر منهم هنا: عبد الله الزيد، وإبراهيم الوافي، وستأتي الإحالة إلى عناوينهما لاحقًا.

من هنا فقد يكون أحد **أسباب** هذه الظاهرة الإيقاعية في العنوان: رغبة الشاعر في إبراز هذه الجملة الموزونة؛ على أساس أنها مفتاح مهمّ من مفاتيح القصيدة؛ يُفضي إلى تقصّي دلالاتها، أو التهيؤ لإيقاعها الموسيقي، أو إلى الأمرين معًا.

كما لا يبعد أن يكون أحد البواعث الجماعية غير المعلنة لهذه الظاهرة: إحساس الشعراء بغرابة عنونة الشعر بالنثر، فمن المعروف أن بقية الفنون الأدبية؛ مثل: القصة، والمسرحية تشترك نصوصها وعناوينها في الانتماء إلى جنس فني واحد، وهو: النثر، بينما تنفرد القصائد الشعرية

(1) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 29.

(2) انظر: المصدر السابق: 31.

بهذا التباين الغريب بينها، وبين عناوينها؛ من خلال انتماء كلٍّ منهما إلى جنس فني مقابل للآخر؛ فكأن الشعراء حين يُعنونون قصائدهم بعناوين موزونة شعريًا يتحررون موقتًا من الوقوع في هذه المفارقة الفنية، وينتظم إبداعهم للنص والعنوان معًا ضمن مسار فني واحد.

أمّا شواهد هذه الظاهرة في عنوان القصيدة؛ فتنوّعت بين **أنماط متعددة** من العناوين الموزونة، فقد يأتي العنوان بيتًا شعريًا كاملًا، وقد يأتي شطرَ بيت، وقد يُورِد الشاعر مقطعًا موزونًا على طريقة شعر التفعيلة؛ بأن يلتزم بتفعيلة أحد البحور الشعرية؛ دون أن يتقيد بالعدد المطلوب من التفعيلات في البيت الشعري، أو في شطره.

فمن شواهد عنونة القصيدة **ببيت شعري كامل**: مصر تجدِّد نفسها بنسائها المتجدِّدات عند أحمد شوقي[1]، وهو من مجزوء الكامل، و: عندما يكتفي الساحل الأبديّ بصمت العُباب، و: مُشرعٌ برحيق الذهول.. يهطل الوجد بالمستحيل، و: أنتفي برحيل الأسى.. أحتفي بنشوء الأسف عند عبد الله الزيد[2]، وهذه العناوين الثلاثة كلها على وزن مجزوء المتدارك. وشواهد هذا النمط في عناوين القصائد قليلة، وقد يعود هذا إلى ما يستدعيه من إطالة لافتة للعنوان.

وعنونة القصيدة **بشطر بيت** هي النمط الأكثر شيوعًا بين العناوين الإيقاعية، وتشمل شواهده معظم البحور الشعرية، فمن عناوين هذا النمط من البحر **الطويل**: وِسامٌ عليهِ إصبعٌ وزِنادُ عند عبد الله بن إدريس[3]، و: شكوتُ فلم تسمع وناديتُ لم تُجِب عند سعود اليوسف[4]. ومن عناوينه من البحر **البسيط**: لم يهدم الموتُ إلّا هيكلَ الطينِ عند إيليا أبو ماضي[5]، و: إنّ الثوابَ على قدْر المشقّاتِ عند يحيى السماوي[6].

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 102.
(2) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 51، 104، 167.
(3) انظر: **في زورقي**: 149.
(4) انظر: **غروب زمن الشروق**: 133.
(5) انظر: **ديوانه**: 349.
(6) انظر: **الاختيار**: 33.

ومن عناوين الأشطر الشعرية من البحر **الكامل**: إسكندريةُ آنَ أن تتجدّدي عند أحمد شوقي[1]، و: لا أنتَ أنتَ ولا الزمان هو الزمان عند فاروق جويدة[2]، و: زعمتْ.. وأُنكِر أنّ هذا القلبَ حرٌّ عند فاطمة القرني[3]، ومن العناوين التي جاءت شطرًا على **مجزوء** الكامل: شيءٌ تورّد في دمي عند عبد الله الزيد، و: للحلم رائحة المطر عند أشجان هندي[4].

ومن عناوين وزن **الوافر**: أعِرني بعضَ شجْوك يا حمامُ عند الأخطل الصغير[5]، و: أتدري ما وراء رقيق شعري؟ عند سعود اليوسف[6]، و: هنيئًا للشَّمال.. هناك عيدُ عند فاطمة القرني[7]، ومن العناوين التي جاءت شطرًا على **مجزوء** الوافر: وكان الصيف موعدَنا عند عزّ الدين المناصرة[8]، و: غدًا يتحدّث الرُّطَبُ عند عبد الرحمن العشماوي[9].

ومن عناوين **الرمَل**: فِتيةَ الوادي عرفنا صوتكم عند أحمد شوقي[10]، و: كلُّ بيتٍ فيه سعدٌ ماثلٌ عند علي الجارم[11]، و: يا جهادًا صفّق المجد له عند الأخطل الصغير[12]، و: اقلب الصفحة في سِفر الدهور عند نسيب عريضة[13]، و: ارفعوا الأيديَ عن أرض القناة عند معين بسيسو[14]،

(1) انظر: **الشوقيات** 4/ 24.
(2) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 278.
(3) انظر: **مطر**: 35.
(4) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 5.
(5) انظر: **ديوانه**: 137.
(6) انظر: **غروب زمن الشروق**: 57.
(7) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 18.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 91.
(9) انظر: **جولة في عربات الحزن**: 13.
(10) انظر: **الشوقيات** 4/ 26.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 104.
(12) انظر: **ديوانه**: 225.
(13) انظر: **الأرواح الحائرة**: 222.
(14) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 77.

و: رُبّ مجنونٍ بليلاه عقل عند يحيى السماوي[1]، و: أتّقي يومي.. وأخشى من غدي عند علي صيقل[2]، و: سالفًا كفْكفتُ من بردٍ جناحي عند فاطمة القرني[3].

ومن عناوين **المتقارَب**: إذا كان لي أن أُعيد البداية عند محمود درويش[4]، و: كأني خُلِقتُ لمسح الدموع عند غازي القصيبي[5]، و: غدًا ترحلين كغيركِ عني عند علوي الهاشمي[6]، و: وضاعت ملامح وجهي القديم عند فاروق جويدة[7]، و: وفي الأرض متّسعٌ للنفير عند أحمد الصالح[8]، و: أيا دارَ عبلةَ عِمتِ صباحًا عند محمد الثبيتي[9]، و: لماذا أُسافر عنكِ بعيدًا عند نزار شهاب الدين[10]، و: نوافذها ورمال القلوب عند سُرى علوش[11].

ومن عناوين **المتدارَك**: أن ألمس قلب الأشياء عند ملَك عبد العزيز[12]، و: مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بعيد عند محمود درويش[13]، و: هؤلاء رجالكِ.. سيّدتي عند غازي القصيبي[14]، و: يا من عيناه تُظلّلني عند يحيى السماوي[15]، و: أستهلّ بناري صدى ناركم عند عبد الله

(1) انظر: **الاختيار**: 114.

(2) انظر: **أغنية للوطن**: 27.

(3) انظر: **احتفال**: 47.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 325.

(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 435.

(6) انظر: **من أين يجيء الحزن**: 60.

(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 365.

(8) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 101.

(9) انظر: **ديوانه**: 177.

(10) انظر: **لماذا أُسافر عنكِ بعيدًا**: 53.

(11) انظر: **نوافذها ورمال القلوب**: 71.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 550.

(13) انظر: **ديوانه** 1/ 254.

(14) انظر: **يا فِدى ناظريك**: 22.

(15) انظر: **الاختيار**: 125.

الزيد[1]، و: لو أني أعرف أسمائي، و: لم يكن كافيًا أن نكون معًا عند إبراهيم الوافي[2]، و: يرحل البحر إن لم يجد عابريه عند علي الصافي[3].

ومن عناوين **الرجز**: وتستحيل غابةً من الشلل عند أشجان هندي[4]، ومن عناوين **السريع**: بالله ما تفعل لو بلّغوك عند عبد الرحمن شكري[5]، ومن عناوين مجزوء **الخفيف**: جفنه علّم الغزل عند الأخطل الصغير[6].

أمّا **النمط الثالث** للعناوين الموزونة؛ فهو: عنونة القصيدة بمقطع موزون؛ دون التقيد بعدد معين من التفعيلات، ومن شواهده: خلف حلمٍ ذهب عند سمح القاسم[7]، و: الباب إذا هبّت منه الريح عند عز الدين المناصرة[8]، و: سمِّه ما تشاء عند ثريّا العريّض[9]، وهذه العناوين كلّها على وزن المتدارك.

وتُظهر الشواهد السابقة كثرة تردد أوزان: الرمل، والمتقارب، والمتدارك في عناوين القصائد، وهي الأوزان نفسها التي يكثر ترددها أيضًا في قصائد الشعراء المعاصرين؛ مضافًا إليها وزن الرجز الذي يبدو أن حضوره في العناوين أقلّ من حضوره في القصائد.

كما يظهر من الشواهد السابقة أن معظم العناوين الموزونة متفقة مع قصائدها في الوزن الشعري نفسه؛ إمّا لأن الشاعر انتزع العنوان من أحد أبيات القصيدة، وإما لأنه ما يزال أسيرًا للنغمة الإيقاعية للقصيدة، فيصوغ العنوان على منوالها في الوزن.

---

(1) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة الأولى**: 271.
(2) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 6، **ووحدها تخطو على الماء**: 101.
(3) انظر: **خديجة لا تحرّك ساكنًا**: 33.
(4) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 69.
(5) انظر: **ديوانه** 3/ 280.
(6) انظر: **ديوانه**: 98.
(7) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 131.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 57.
(9) انظر: **امرأة دون اسم**: 85.

وفي المقابل هناك عناوين قليلة اختلفت أوزانها عن أوزان قصائدها، ومنها: ومات بشير عريسًا عند عبد الله الصيخان[1]، فهذا العنوان من وزن المتقارب، والقصيدة من وزن المتدارك، و: عندما تغضب سلمى عند إبراهيم الوافي[2]، فالعنوان من وزن الرمل، والقصيدة من وزن الكامل، و: مفاصل وقتنا الخشبي عند علي الحازمي[3]، فالعنوان من وزن الوافر، والقصيدة من وزن الكامل، و: لماذا تركتَ العراقَ وحيدًا؟! عند هيفاء الحمدان[4]، فهذا العنوان من وزن المتقارب، والقصيدة من وزن المتدارك.

تبقى الإشارة إلى شيوع العناوين الموزونة بقدْر لافت عند عدد من الشعراء المعاصرين، ومنهم: محمود درويش[5]، ويحيى السماوي[6]، وفاروق جويدة[7]، وعبد الله الزيد[8]، وإبراهيم الوافي[9]، وفاطمة القرني[10]. وفي حين ينتزع درويش، والسماوي، وجويدة عناوينهم الموزونة من القصائد مباشرة؛ ولا سيما من المطلع؛ يتجنب الزيد النقل المباشر من القصيدة؛ مع محاكاته لإيقاعها في العنوان، بينما يمزج كلّ من: الوافي، والقرني بين الطريقتين.

---

(1) انظر: **هواجس في طقس الوطن**: 29.
(2) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 57.
(3) انظر: **الغزالة تشرب صورتها**: 65.
(4) انظر: **تفقّد غيابك**: 103.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 254، 509، 595، 2/ 284، 324، 334، 336، 340، 347، 351، 363، 365، 371.
(6) انظر: **الاختيار**: 13، 33، 114، 125، 129، 137، **والبكاء على كتف الوطن**: 39، 55، 119، 189، 201.
(7) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 233، 247، 257، 278، 284، 300، 313، 331، 352، 365، 370، 381.
(8) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 243، 271، 311، 327، 379، والمجموعة الكاملة الثانية له: 51، 104، 150، 167، 212، 219، 224، 286.
(9) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 26، 57، 70، 92، **ووحدها تخطو على الماء**: 51، 101، 141، 159، 225، 229.
(10) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 18، 20، 23، 28، **ومطر**: 13، 15، 18، 26، 28، 30، 35، 57، **واحتفال**: 47.

ثانيًا: الإيقاع الداخلي في عنوان القصيدة

ازدادت أهمية الموسيقا الداخلية في الشعر الحديث؛ بسبب تراجع منزلة الموسيقا الخارجية فيه[1]، وفي مقابل ما يتسم به الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن الشعري من نبرة موسيقية جهيرة؛ فإن كثيرًا من مظاهر الإيقاع الداخلي ذات وقع موسيقي خافت لا تكشفه سوى القراءة المتمهِّلة، وفي هذا يقول حاتم الصكر: «لا يظهر الإيقاع الداخلي مجسَّدًا بالإنشاد، بل بالقراءة، وما يترتب عليها من مزايا»[2].

وتمتاز اللغة العربية بوفرة الظواهر الصوتية ذات الإيقاع الموسيقي اللافت في مفرداتها وتراكيبها، وقد أشار حازم القرطاجني إلى بعض الظواهر الصوتية التي تتميز بها اللغة العربية، ومنها: توافق المقاطع والجمَل، والإيقاع الصوتي الناتج من حركات الإعراب، فقال: «ولشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها؛ اختُصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسُن الأمم، فمِن ذلك: تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك: اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها... فكأنّ تأثير المجاري المتنوعة، وما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس»[3].

ثم كشف حازم عن **مزيّتين** للإعراب، فذكر أن العرب إنما التزمت بالحركات الإعرابية في أعقاب الكلِم؛ لأنها احتاجت إلى فروق بين المعاني، كما احتاجت إلى تنويع الأصوات في أواخر الجمل؛ لتحسين الإيقاع في الكلام، «فاجتمع لها في إجراء الأواخر على ما أجرتها فائدتان»[4].

وفي العصر الحديث توقف عباس العقاد عند أحد الظواهر الصوتية

(1) انظر: **تشريح النص**: 107.

(2) **ما لا تؤديه الصفة**: 37.

(3) **منهاج البلغاء**: 122 ـ 123.

(4) المصدر السابق: 123.

التي أشار إليها حازم، وهو: الإعراب، فأشار إلى تميزّ العربية بالإيقاع الناتج من الجرس المنبعث من الحركات الإعرابية المتنوعة، ومن النغم الذي يُحدثه التنوين في آخر الكلمات المعرَبة، وأن «هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها المقدورة؛ على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع»[1]. ولم يبعد الغذامي كثيرًا عن الكلام السابق لحازم، والعقاد ـ ولعله اطلع عليه ـ حين أكد أن الإعراب في اللغة العربية يربط بين ضربين من الإيقاع: ذهني يُشير إلى المعنى، وفني يتصل بالنغم[2].

وهذا الربط الذي يشير إليه الغذامي بين المعنى والنغم الصوتي لا يختص بالإعراب فقط، بل يشمل جميع مظاهر الإيقاع الموسيقي الداخلي، وقد تضافر النقاد المعاصرون على تأكيد أن جمال الإيقاع الصوتي في الموسيقا الداخلية مرتبط بمدى تعبيرها الدقيق عن المعنى[3]، وترجمتها للحالة النفسية للكاتب أو الشاعر، ومن هنا أطلق السعيد الورقي على الموسيقا الداخلية اسم: الموسيقا التعبيرية[4]، وبتعبير أكثر تفصيلًا فإن الإيقاع الداخلي «هو الموسيقا المنبعثة من داخل الصياغة، وهو ليس نغمات مكررة فقط، بل هو تصوير لجوّ المعنى؛ طلبًا للتواصل المستمر بين المتكلِّم، والمخاطَب، والموضوع»[5].

ولعلّ **أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي** في عنوان القصيدة هي: إيقاع الأصوات والحروف، والتكرار، والتوازي، وسبق الحديث عن بعض هذه الموضوعات في المبحثين: الأول، والثاني من هذا الفصل[6]؛ غير أن

---

(1) **اللغة الشاعرة**: 19.

(2) انظر: **تشريح النص**: 107.

(3) انظر: **الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي**: 80، **والتكرير بين المثير والتأثير**: 80 ـ 85، **والأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**: 154.

(4) انظر: **لغة الشعر العربي الحديث**: 160.

(5) **تحولات الشعرية العربية**: 153.

(6) راجع: 456 ـ 460، 477 ـ 481 من هذا البحث.

تناولها في هذا المبحث سيقتصر على ما يتصل بالجانب الإيقاعي منها، وهي بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ إيقاع الأصوات والحروف

يركِّز الباحثون في إيقاع الأصوات على حروف المدّ بخاصة، وهي: الألف، والواو، والياء؛ لما تمتاز به من قدرة كبيرة على الإيحاء؛ عبر إيقاعها الصوتي، وتأثيرها التنغيمي في نفس المتلقي[1]، ويشير علي عشري زايد إلى أثر حروف المدّ في زيادة إيحاءات الكلمات والصوَر داخل النص[2]؛ ولهذا السبب احتفى بها الشعراء الرمزيون، ومنهم الشاعر الفرنسي رامبو الذي ألّف قصيدته: أصوات المدّ في التغني بها، وفي القصيدة يعطي رامبو لكل صوت من أصوات المدّ في اللغة الفرنسية لونًا خاصًا به؛ بحسب إيحاءاته التي يبعثها في نفس الشاعر[3].

ولعلماء العربية فضل السبق إلى إدراك المزايا الإيقاعية لحروف المدّ واللين، فقديمًا نبّه سيبويه على الوظيفة الإيقاعية لحروف المدّ عند الإنشاد والتغني، فقال: «أمّا إذا ترنّموا؛ فإنهم يُلحِقون الألف والياء والنون ما يُنوّن، وما لا يُنوَّن؛ لأنهم أرادوا مدَّ الصوت»[4]، وتابعه حازم القرطاجني بتأكيد أثر حروف المدّ والترنم في تعزيز الإيقاع؛ «لأن في ذلك تحسينًا للكلِم؛ بجريان الصوت في نهاياتها»[5].

كما لفت الزركشي النظر إلى شيوع ظاهرة الآيات المختومة بحروف المدّ في القرآن، وعلَّل ذلك بجمال إيقاعها الصوتي، فقال: «كثُر في القرآن

---

(1) انظر: **التكرير بين المثير والتأثير**: 60، و**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**: 155 ـ 157.

(2) انظر: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: 46.

(3) انظر: المصدر السابق: 47 ـ 48.

(4) **كتاب سيبويه** 4/ 204.

(5) **منهاج البلغاء**: 122.

ختْم كلمة المقطع من الفاصلة بحروف المدّ واللين، وإلحاق النون، وحكمته: وجود التمكّن من التطريب بذلك»[1].

أمّا شواهد هذا المظهر الإيقاعي في عناوين القصائد؛ فمنها: إلى آخري وإلى آخره... عند محمود درويش[2]، وفي هذا العنوان تتردد أصوات المدّ خمس مرات، وفي إيقاعها الصوتي الممتد تناسب واضح مع معنى العنوان الدال على الامتداد حتى النهاية.

ومنها: عنوان قصيدة عبد الله البردوني: ذهول الذهول[3]، وفيه يتكرر صوت الواو الممدودة المشعِرة بالبعد والفراغ والامتداد؛ بالإضافة إلى ما يستلزمه نطقها من مدٍّ للشفاه، فحرف المدّ هنا يحاكي: صوتًا، وصورة معنى الذهول في العنوان.

ومنها: عنوان: ما تبقّى من النداء المسجّى عند عبد الله الزيد[4]، وفيه يتردد صوتِ الألف الممدودة أربع مرات؛ موحيةً عبر إيقاعها الممتد بالأجواء الطللية المهيمنة على القصيدة؛ وكأن الشاعر من خلالها يرثي نفسه بحزن مهيب، ويُعزِّز هذا الإيحاء تشديد حرفي القاف، والجيم الذي يوحي بالتحسر والتفجع.

2 ـ التكرار

لعل التكرار من أوسع الظواهر الأسلوبية حضورًا في النصوص، سواء من خلال التكرار الواضح والمباشر للكلمات والعبارات داخل النص، وهو ما سبق الحديث عنه بالتفصيل في المبحث الثاني من هذا الفصل[5]، أو من خلال فنون أسلوبية أخرى تعتمد على التكرار في بنيتها المعنوية والإيقاعية، وقد أشار النقاد إلى ارتباط التكرار بفنون بديعية كثيرة

(1) **البرهان** 1/ 68.

(2) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 40.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 85.

(4) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 321.

(5) راجع: 477 ـ 481 من هذا البحث.

ومتنوعة[1]، وأهمّها: السجع، والجناس، فهما فنّان مبنيان على التكرار الصوتي لحرف معين، أو لكلمة محددة، وسبق تفصيل الحديث عن هذين الفنّين، وشواهدهما في عناوين القصائد[2].

ويبرز العنصر الإيقاعي للتكرار بقدر أكبر حين يتضافر مع الإيقاع الصوتي للحروف؛ ولا سيما أصوات المدّ، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: نار ونار عند علي محمود طه[3]، و: قال المسافر للمسافر: لن نعود كما... عند محمود درويش[4]، و: بين الماء والماء.. هذا حلمي عند إبراهيم نصر الله[5].

وتكثر مثل هذه العناوين عند فاروق جويدة بخاصة، ومن شواهد ذلك عنده: وأبحث عنك كثيرًا.. كثيرًا، و: لا أنت أنت.. ولا الزمان هو الزمان، و: ما قد كان.. كان، و: بقايا.. بقايا[6].

3 ـ التوازي

التوازي بحسب ما يراه ياكبسون هو: تأليف ثنائي مبنيّ على الجمع بين صيغتين متشابهتين أو متماثلتين؛ ولكنهما غير متطابقتين[7]، وهو عند يوري لوتمان: مركّب ثنائي التكوين لا يُعرَف أحد طرفيه إلّا من خلال الآخر، وتربط بينهما علاقة التشابه[8]، وقد عدّه لوتمان ضربًا من التكرار؛ وإن كان تكرارًا غير تام[9]، أمّا عبد الرحمن المهوس فعرّفه بأنه: «تساوي

---

(1) انظر: **التكرير بين المثير والتأثير**: 199 ـ 274، **وشعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 288.

(2) راجع: 407 ـ 410 من هذا البحث.

(3) انظر: **ديوانه**: 313.

(4) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 110.

(5) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 10.

(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 233، 278، 345، 363.

(7) انظر: **قضايا الشعرية**: 103.

(8) انظر: **تحليل النص الشعري**: 129.

(9) انظر: المصدر السابق: 129.

كلمتين أو عبارتين بالتركيب والوزن؛ دون التقفية»[1].

يبدو في التعريفات السابقة التركيز الواضح على ما تتسم به ظاهرة التوازي من الجمع بين التشابه والاختلاف في آن؛ أي أن ما يجمع الصيغتين المتوازيتين هو: التشابه والتماثل، وليس التطابق[2]، وهذا ما يجعل فنّ التوازي متسمًا بالتوتر الناتج من الصراع بين المشاكلة والاختلاف داخل بنيته الأسلوبية[3]، كما يظهر من خلال هذه التعريفات أن مفهوم التوازي مقارب لمفهوم بلاغي تحدث عنه البلاغيون قديمًا، وأطلقوا عليه مصطلحات متقاربة؛ مثل: المناسبة اللفظية[4]، والمماثلة[5]، والموازنة[6].

ولهذا المظهر الإيقاعي تجليات كثيرة في الشعر والنثر، وفي تقدير **أهميته** يقول الشاعر الإنجليزي جيرارد هوبكنز: إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل إن كلّ زخرف فني يتلخّص في مبدأ التوازي[7]؛ لكنّ هناك **فرقًا** مهمًا بين الشعر والنثر في تكوين التوازي لديهما، فإذا كان إيقاع الوزن هو الموجِّه الأبرز لبنية التوازي في الشعر؛ فإن التوتر الدلالي هو الموجِّه الأهمّ للتوازي في النثر[8]، والتفريق هنا **نسبي**؛ بمعنى أن التوازي في الشعر يتضمن أيضًا توترًا دلاليًا يعتمد على المفارقة، أو التضاد، أو الترابط[9]؛ ولكنّ هذا التوجيه الدلالي أوضح في النثر.

وبما أن عنوان القصيدة هو في الأصل جنس نثري؛ فإن التوازي الإيقاعي فيه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتوازي الدلالي، ومن هنا يشيع في

---

(1) **انزياح الإيقاع**: 136.

(2) انظر: **تحليل النص الشعري**: 129، **والتوازي ولغة الشعر**: 80، **وتحولات الشعرية العربية**: 167.

(3) انظر: **انزياح الإيقاع**: 134.

(4) انظر: **تحرير التحبير**: 367، **وشرح الكافية البديعية**: 141.

(5) انظر: **تحرير التحبير**: 297، **والمصباح**: 172.

(6) انظر: **المثل السائر** 1/ 291، **والإيضاح**: 305.

(7) انظر: **قضايا الشعرية**: 105

(8) انظر: **قضايا الشعرية**: 108.

(9) انظر: **ما لا تؤديه الصفة**: 36 ـ 37، **والتوازي ولغة الشعر**: 81 ـ 83،

تراكيبه المتوازية أسلوب التقابل المعتمد على الفرز الذهني للدلالات، ومن شواهد ذلك في العناوين: مأساة النرجس ملهاة الفضة عند محمود درويش[1]، و: أول الحلم آخر الحزن عند علوي الهاشمي[2]، و: أول الأرض/آخر الدم عند محمد الدميني[3].

ولا يقتصر التوازي الإيقاعي بين الصيغتين المتوازيتين على التشابه في البنية **الصرفية**، بل يتجاوز ذلك إلى التناظر بينهما في البنية **النحوية** وترتيب الكلمات[4]، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: عن تلك السحلية عن هذا الليل عند سعدي يوسف[5].

وقد يمتزج التوازي في عنوان القصيدة مع **مظاهر إيقاعية أخرى** فيه؛ مثل: الجناس، والسجع، والتكرار، فمن العناوين التي امتزج فيها التوازي مع **الجناس**: أنتفي برحيل الأسى.. أحتفي بنشوء الأسف عند عبد الله الزيد[6].

ومن العناوين التي امتزج فيها التوازي مع **السجع**: مرأى الجمال وذكرى الجلال عند عبد الرحمن شكري[7]، و: إمضاء في الغيمة البيضاء عند ياسر آل غريب[8].

ومن العناوين التي امتزج فيها التوازي مع **التكرار**: وردة الحلم.. وردة الجسد عند علي العلاق[9]، و: موقف الرمال موقف الجناس عند محمد الثبيتي[10]، و: أبكي من يعرفه حزني.. أبكي نُوّارة جيلي عند

---

(1) انظر: **ديوانه 2/ 417**.
(2) انظر: **العصافير وظلّ الشجرة**: 98.
(3) انظر: **أنقاض الغبطة**: 9.
(4) انظر: **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 299، **وموسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**: 188.
(5) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 29.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 167.
(7) انظر: **ديوانه 8/ 695**.
(8) انظر: **أتنفّس الألوان**: 16.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 32.

عبد الله الزيد[1].

وقد يمتزج التوازي مع **التكرار والسجع معًا**، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: وجه أختي.. وجه أمتي عند بلند الحيدري[2]، و: تهجّيتُ حُلمًا تهجّيتُ وهْمًا عند محمد الثبيتي[3].

هذه أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي في عنوان القصيدة، وقد جاءت تالية للحديث عن أنماط الإيقاع الخارجي فيه، وبها يُختم هذا المبحث المخصّص للإيقاع الموسيقي في العناوين؛ بما اشتمل عليه من أنواع، وفروق، ودلائل، وجماليات.

(1) انظر: **ديوانه**: 11.

(2) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 224.

(3) انظر: **ديوانه**: 433.

(4) انظر: **ديوانه**: 147.

الفصل الخامس

العلاقات الداخلية لعنوان القصيدة

المبحث الأول: علاقة العنوان بالمقدّمات النثرية

المبحث الثاني: علاقة العنوان بالعنوانات الداخلية

المبحث الثالث: علاقة العنوان بالقصيدة

المبحث الأول

علاقة العنوان بالمقدّمات النثرية

مفهوم المقدّمة ووظائفها

تدلّ مادة: قدم **في اللغة** على السبق والأولية، فمقدِّمة كلِّ شيء: أوله، والقَدَم، والقُدْمة: السابقة في الأمر، والإقدام: الشجاعة والمضِيّ؛ لأن الشجاع يسبق الآخرين، ويتقدّمهم[1]. أمّا طريقة نطق الكلمة؛ فيُشير عباس أرحيلة إلى أن «المقدِّمة: بكسر الدال، ويصحّ فيها الفتح؛ لأن القياس لا يمنع فتحها... وكسر الدال أحسن؛ لأن فتحها يُوهِم أن تقديمها كان بفعل فاعل؛ لا بالاستحقاق الذاتي؛ أي كأن المؤلِّف لم يكن له رأي في تقديمها»[2].

وعرّف سعد الدين التفتازاني المقدِّمة في **اصطلاح** العلماء؛ منطلقًا من دلالتها اللغوية، فقال: «المقدِّمة: مأخوذة من مقدِّمة الجيش للجماعة المتقدِّمة منها؛ من قدِم؛ بمعنى: تقدّم؛ يُقال: مقدّمة العِلم: لما يتوقف عليه مسائله؛ كمعرفة حدِّه، وغايته، وموضوعه، ومقدّمة الكتاب: لطائفة من كلامه قُدِّمت أمام المقصود؛ لارتباطٍ له بها، وانتفاعٍ بها فيه»[3].

ولا يختلف مفهوم المقدّمة المعاصر عن مفهومها القديم، فهي عند شعيب حليفي: «أيّ شيء يُقدِّم النص الذي يُعلن عنه العنوان»[4]، وكان

---

(1) انظر: **مادة (ق د م) في لسان العرب** 12/ 465 ـ 469، **والقاموس المحيط**: 1480 ـ 1481.

(2) **مقدمة الكتاب في اللغة والاصطلاح**: 318.

(3) المطوّل: 13.

(4) **هويّة العلامات**: 40، وانظر أيضًا: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 23، **وعتبات النص بحث في التراث العربي**: 57.

جينيت قد صنّف المقدمة ضمن عتبات النص الموازية له[1]؛ لكنه وسّع مفهومها؛ بحيث تشمل: «كلّ أنواع النصوص الممهِّدة لنصّ ما، أو الملحَقة به، والتي هي بمثابة خطاب حول النص»[2]، ولم يرتضِ حميد لحمداني هذا المفهوم الواسع للمقدّمة الذي يجعلها شاملة للتذييل والتعقيبات؛ لأنه يصادم الدلالة اللغوية للمقدمة التي تعني: الشروع والابتداء[3].

وللمقدمة **وظائف** متنوعة، ومن أبرزها: استدراج القارئ، وتعيين الجمهور المستهدَف، وتوجيه القراءة، وتلخيص النص، وشرح العنوان وتحليله[4]، ويرى جينيت أن الوظيفة الأهمّ للمقدمة هي: تأمين قراءة جيدة للنص[5]؛ وذلك من خلال الإجابة عن سؤالين محوريين، وهما: لماذا كُتب هذا النص؟ وكيف يُقرأ؟[6] وكأنّ المؤلف من خلال المقدمة يقدِّم مفاتيح النص إلى القارئ، ولعله من أجل هذا تتأخر كتابتها إلى ما بعد الانتهاء من كتابة المتن؛ ليكون المؤلف مستوعبًا للعناصر المكوِّنة لعمله قبل تقديمه له، ومن هنا نبّه الناقد دومينيك جوليان إلى أن المقدمة «تجعل الكاتب قارئًا لأثره»[7]. ولتحقيق هذه الوظائف المناطة بالمقدِّمة يذكر عبد الرزاق بلال بعض **القواعد أو المعايير** التي ينبغي أن تتحقق في المقدّمة الناجحة، وهي: حسن الصياغة، وتجنب الإطالة، والتواؤم مع مضمون النص[8].

---

(1) انظر: **أطراس**: 131.

(2) **النص الموازي آفاق المعنى**: 13، وانظر أيضًا: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 62.

(3) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 41 ـ 43.

(4) انظر: **مدخل إلى عتبات النص**: 51 ـ 52، **ومقدمة الكتاب في اللغة والاصطلاح**: 322.

(5) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 43، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 118.

(6) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 26 ـ 28، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 69 ـ 74.

(7) **عتبات المحكي القصير**: 75.

(8) انظر: **مدخل إلى عتبات النص**: 39 ـ 41.

المقدّمات النثرية للقصائد

يختص هذا المبحث بالمقدمات **النثرية** للقصائد، وعلاقتها بالعنوان، ومن هنا فهو لا يتناول النوع الآخر من مقدمات القصائد، وهو: المقدمات **الشعرية** التي يكتبها بعض الشعراء ـ على قلة ـ تمهيدًا لقصائدهم، والتي تنوعت بين مقدمات شعرية ذاتية للشعراء أنفسهم[1]، ومقدّمات شعرية مقتبَسة من شعراء آخرين[2].

أمّا المقدمة النثرية للقصيدة؛ فهي: العبارات الاستهلالية غير المنظومة التي تُهيّئ المتلقي لاستقبال النص الشعري؛ عبر الإشارة إلى باعثه، أو الإيحاء بفكرته، أو ذكر المهدَى إليه، ولهذه المقدمة أثر عميق في تحديد نوع الاستجابة الجمالية التي يُبديها القارئ أمام القصيدة، وفي كيفية فهمه لدلالاتها، وهي من الظواهر الدالة على التوجّه المطّرِد عند الشاعر المعاصر نحو مخاطبة المتلقي القارئ؛ أكثر من المستمع[3]، ويرى سامح الرواشدة أن هذه المقدمات تُضيء النص أمام القارئ، والناقد الأدبي، كما تُسهم في الحدّ من أوهام بعض التأويلات البعيدة للنصوص[4]، وربما تعود أهمية هذه المقدمات إلى موقعها الحاسم في مسار التلقي البصري للنص؛ إذْ تتبوّأ منطقة وسطى بين النص وخارجه[5]؛ وإن كانت أقرب إلى الدخول في حدود النص؛ بسبب افتقارها إليه: دلالةً، ومشروعية.

موقع المقدمة النثرية للقصيدة

تقع المقدّمة النثرية للقصيدة عند معظم الشعراء: بين العنوان

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة لمحمود حسن إسماعيل** 2/ 1167، 1193، 4/ 1691، 2013، وديوان **البياتي** 1/ 487.

(2) انظر: **ديوان علي محمود طه**: 296، و**ديوان البياتي** 2/ 368، **والأعمال الشعرية الكاملة لفدوى طوقان**: 484.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 319، 340، 346 ـ 347.

(4) انظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 108.

(5) انظر: **عتبات الكتابة**: 139.

والقصيدة؛ في الجانب العلوي الأيمن أو الأيسر من الصفحة؛ لكنّ بعض الشعراء يضعها أحيانًا في حاشية الصفحة؛ مثل: لميعة عمارة[1]، ومحمد شمس الدين[2]، وعبد الله الزيد[3]، والتزمت فاطمة القرني هذا الأسلوب في معظم قصائدها[4]، وقد يدل اختيار هذا الموضع القصيّ للمقدمة النثرية عند هؤلاء الشعراء على رغبتهم في استبعادها من الصدارة، وتقليل أهمية الدلالات التي تنطوي عليها.

ويبدو أن علي الدميني هو أكثر هؤلاء الشعراء رغبة في إقصاء المقدمة النثرية، وتحرير القصيدة وعنوانها من القيود الدلالية التي تفرضها المقدمة عليهما؛ إذْ لم يكتفِ في عدد من مقدماته النثرية بإنزال المقدمة من موضعها العلوي، بل حجبها عن نظر القارئ؛ حتى يفرغ من قراءة القصيدة؛ ليُفاجأ بها أسفلَ الصفحة الأخيرة منها[5].

وفي مقابل هذا الإقصاء للمقدمة النثرية تجد بعض الشعراء يُعلي من مكانتها، فيضعها تحت العنوان الرئيس مباشرة؛ أي في وسط الصفحة، وليس في أحد جانبيها، وهنا تلتبس المقدمة بالعنوان الفرعي، فلا يستطيع القارئ الجزم بأحدهما دون الآخر؛ ولا سيما إذا كانت العبارة موجزة جدًا؛ بحيث يصحّ أن تكون عنوانًا فرعيًا، ومن هؤلاء الشعراء: علي محمود طه[6]، وحسن القرشي[7]، وأمل دنقل[8]، وإبراهيم نصر الله[9]، وعبد الله الرشيد[10].

(1) انظر: **أغاني عشتار**: 7، 44، 53.
(2) انظر: **حدائق آسيا**: 159، 170، 372.
(3) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 99.
(4) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 20، 53، 68، 74، 93، 110، **ومطر**: 33، 60، 85، 104، **واحتفال**: 54، 76.
(5) انظر: **بياض الأزمنة**: 27، 47، 100، **وبأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 58.
(6) انظر: **ديوانه**: 325، 331، 337.
(7) انظر: **ديوانه** 3/ 361، 429.
(8) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 455.
(9) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 10.
(10) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 31.

وكان محمد بنّيس قد حاول التفريق بين المقدمة النثرية والعنوان الفرعي؛ بالاعتماد على المقياس الكمي، فقال: «وقد يطول العنوان الفرعي ذو البنية الجُملية، فيتحول إلى تقديم، وبالتالي إلى خطاب»[1]؛ ولكنّ **المقياس الكمي** وحده غير كافٍ لرفع الالتباس في الشواهد السابقة؛ لأن العبارات كلّها موجزة، وحاله هنا كحال **المقياس المكاني** الذي لا يُمكن الاحتكام إليه مع هذه الشواهد، وهنا قد نحتاج إلى مقياس **ثالث**، وهو: النظر إلى **طبيعة الصياغة الفنية** للعبارة، فإذا كانت تتسم بالتأنق الأسلوبي؛ فهي أقرب إلى أن تكون عنوانًا فرعيًا، وينطبق هذا على نصوص: علي محمود طه، وإبراهيم نصر الله، وعبد الله الرشيد، وإذا كانت العبارة أقرب إلى الأسلوب المعتاد في الكلام؛ كأن تُشير إلى مناسبة النص، أو إلى الشخص المقصود به؛ فهي أقرب إلى المقدمة النثرية؛ حتى لو وضعها الشاعر في وسط الصفحة، وينطبق هذا على نصوص: حسن القرشي، وأمل دنقل.

نشأة المقدمات النثرية

ربط بعض الباحثين نشأة المقدمات النثرية للقصائد في أدبنا العربي بتأثر شعرائنا المحدَثين بنظرائهم الغربيين، ومن هؤلاء الباحثين: نعمات فؤاد التي قالت: «يقدّم الشعراء قصائدهم بسطور تدلّ عليها؛ كما كان يفعل الكتّاب في أوربا في القرن التاسع عشر»[2]، وردّد هذا الرأي أيضًا سعود اليوسف[3]، أمّا علي شلش؛ فقد جعل هذه المحاكاة شاملة لمقدّمات الدواوين أيضًا، فقال: «عندما ازداد احتكاك شعرائنا بالشعر الأوربي في القرن الماضي؛ ظهر ذلك التقليد الحديث في تقديم الشعراء لدواوينهم بمقدمات نثرية»[4].

والواقع أن كتابة الشاعر مقدمة نثرية لديوانه وقصائده قديمة العهد في

(1) **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 110.

(2) **خصائص الشعر الحديث**: 70.

(3) انظر: **مقدمات القصائد بوصفها تجديدًا**: 62، 73.

(4) **مقدمة شوقي المختفية**: 18.

أدبنا العربي، وسبق أن استشهدتُ بنصين مقتبسين من المقدمتين النثريتين اللتين صدّر بهما أبو المظفّر الأبيوردي ديوانيه: العراقيات، والنجديات[1]، ومثله استهلّ كثير من الشعراء العرب القدامى دواوينهم بمقدمات نثرية؛ كالطغْرائي[2]، وابن التعاويذي[3]، وابن خاتمة الأنصاري[4]، ولسان الدين بن الخطيب[5].

أمّا ابن خفاجة؛ فقد جمع بين تقديم الديوان، وتصدير كل قصيدة من قصائده بمقدمة نثرية، وفي بيان منهجه هذا يقول: «وإنّ من قولنا ما كنّا قد افتتحناه بمنثور، ووشّحناه بفِقَر مزدوجة وشذور، وها نحن قد أوردناه؛ كما كنّا سردناه، ونقلناه بحسب ما قلناه؛ تعلّقًا بحُرٍّ من المنثور يُساق خلال النظْم، وينتقل مُطالِعه عن قسم من الكلام إلى قسم، ولعلّ ذلك أبسط للنفس وأنشط، وأذهب مع الأُنس وأهذب»[6].

ومن هنا كان رأي شربل داغر أقرب إلى التوفيق حين ربط بين ظهور المقدمات النثرية للقصائد في الشعر العربي الحديث، ومقدمة المناسبات في الشعر القديم؛ مؤكّدًا أن الشاعر الحديث احتذى بهذا التقديم النثري «التقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة العربية القديمة؛ حين كانت تُشير إلى مناسبة قول القصيدة»[7]، ومثل هذا الربط تجده كذلك عند أحمد درويش[8].

وهذا الكلام لا يعني تماثل التقديم النثري للقصائد في دواوين الشعر العربي القديم، والحديث، فقد تنوعت المقدمات النثرية في الشعر العربي

(1) راجع: 65 من هذا البحث، ثم انظر: **ديوان الأبيوردي** 1/ 86 ـ 97، 2/ 167 ـ 172.
(2) انظر: **ديوانه**: 39 ـ 40.
(3) انظر: **ديوانه**: 11 ـ 13.
(4) انظر: **ديوانه**: 5 ـ 7.
(5) انظر: **ديوان الصيّب والجهام والماضي والكهام**: 227 ـ 230.
(6) **ديوان ابن خفاجة**: 10.
(7) الشعرية العربية الحديثة: 22.
(8) انظر: **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 104 ـ 106.

الحديث، وتعددت بواعثها، بينما غلب على مقدمات القصائد في الشعر القديم مقدمتا: المناسبة، والغرض الشعري؛ وإن لم تخلُ من شواهد متفرقة لأنواع أخرى من المقدمات[1].

ولعل شعراء الإحياء هم أقرب شعراء العصر الحديث شبهًا بالشعراء القدامى في أسلوب صياغة المقدمات النثرية لقصائدهم، وفي تركيزهم على المناسبات والأغراض الشعرية؛ كما هو واضح في مقدمات القصائد عند البارودي[2]، والرافعي[3]، والأخطل الصغير[4]، أمّا أحمد شوقي فقد صدّر بعض قصائده بمقدمات نثرية أطال فيها النفَس؛ متوجِّها بالحديث فيها إلى بعض أعلام عصره[5]، وكذلك احتفى شاعر نجد محمد بن عثيمين بمقدمات قصائده، وأطال في بعضها، وأسلوبه فيها قريب من أسلوب الخُطَب المنبرية[6]؛ لكنّ رواج المقدمة النثرية للقصيدة لم يتحقق إلّا على أيدي الشعراء الوجدانيين الذين وصلوا إلى حدّ الإسراف في استعمالها؛ كما سيتضح عند الحديث عن عيوب المقدمات النثرية في الفقرة الآتية.

عيوب المقدمات النثرية

مع أهمية المقدمة النثرية في إضاءة القصيدة، وكشف جانب مهم من دلالاتها؛ فإن لها عيوبها أيضًا، وتنتج هذه العيوب في الغالب من مبالغة بعض الشعراء في الاحتفاء بها، أو بسبب غفلتهم عن الآثار الدلالية لبعض عباراتها في كيفية استقبال القارئ للقصيدة، **ومن أبرز هذه العيوب**: تقييد دلالات النص وإيحاءات العنوان، وإضعاف جمال الاكتشاف والتشويق، وإملال القارئ بالتقديم الطويل أو المتكلّف، وهي بالتفصيل كما يأتي:

---

(1) راجع: المبحث المخصص لمناسبات القصائد في الأدب العربي القديم: 93 ـ 115 من هذا البحث.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 69، 77، 2/ 3، 163.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 33، 69، 142، 2/ 53، 72، 3/ 66، 123.

(4) انظر: **ديوانه**: 11، 28، 59، 81، 108، 116، 158، 198، 257، 288.

(5) انظر: **الشوقيات** 1/ 248 ـ 250، 2/ 54 ـ 57، 64 ـ 65.

(6) انظر: **العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين**: 38، 113، 142، 191، 206، 267، 335، 437، 510.

1 ـ تقييد دلالات النص وإيحاءات العنوان

يكاد يكون هذا المأخذ ملازمًا لجميع مقدمات القصائد، وإنما تفترق المقدّمات في مقدار هذا التقييد؛ بحسب صياغة الشعراء لها؛ بين مقِلّ، ومستكثِر، فبعض المقدمات تكتفي بتوجيه الدلالة[1]، وبعضها تحدِّد نطاق المعنى في النص، وتحدّ من اتساع الرؤية فيه؛ عبر حصر خيارات التأويل عند القارئ في دلالة واحدة مسبّقة[2]، ومن شواهد ذلك: المقدمات النثرية الطويلة التي شرح فيها خليل حاوي مضامين بعض قصائده، ورموزها، فهو بهذا الشرح التفصيلي لها قيّد دلالات تلقّيها[3]، ومن الشواهد أيضًا: مقدمة اعتدال الذكر الله لقصيدتها: أسياج الكِبر، فقد جاءت على هذا النحو: «في وصف الفقر والفقراء»[4]، ومن الواضح هنا كيف قيّدت هذه المقدمة النثرية الإيحاءات التصويرية الواسعة لعنوان القصيدة.

2 ـ إضعاف جمال الاكتشاف والتشويق

وأكثر ما يقع هذا العيب في مقدِّمة: الفحوى، وهي أحد أنواع المقدمات النثرية؛ كما سيأتي لاحقًا؛ لأنها تكشف مبكِّرًا مضمون النص أمام القارئ، وتُضعف شعور المتلقي بالإثارة والتشويق في مواجهة النص؛ بسبب غياب عنصر المفاجأة ولذة الاكتشاف، وإلى هذا الملمح يشير يوسف نوفل في قوله: «جُمَل التقديم النثرية التي تسبق بعض القصائد قد تفيد في بيان مناسبتها؛ لكنها إذا تطوعت بشرح مضمون القصيدة؛ فسدتْ قيمتها، وقطعت على القارئ اللذة الفنية»[5]؛ ولأجل هذا كان الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير يتجنب وضع مقدمة لأعماله؛ لأنها ـ كما يقول ـ

(1) انظر: **الشعرية العربية الحديثة**: 22.

(2) انظر: **في الغربال الجديد**: 199، **وإشكالية التلقي والتأويل**: 106 ـ 108، **والشعر والتلقي**: 86.

(3) انظر: **ديوانه**: 115، 177، 253، 317 ـ 318، 335 ـ 338، 419 ـ 424.

(4) انظر: **واستمطرتُك عشقًا**: 47.

(5) **ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث**: 20، وانظر أيضًا: **النص الموازي آفاق المعنى**: 15.

تكشف للقارئ مبكِّرًا مكنون النص، وموقف الكاتب[1].

ولعل من أبرز الشواهد على هذا المأخذ في مقدمات القصائد: مقدمة عمر أبو ريشة لقصيدته: لوعة، فالقصيدة مبنية بناء قصصيًا محكمًا؛ إذْ تحبس أنفاس القارئ وهو يتابع عبر أبياتها وصفًا دراميًا متدرِّجًا لحال الشاعر وهو يفضّ رسالة مفاجِئة بعثتْ بِها أخته إليه؛ منتقلًا بين أحوال نفسية متصاعدة من الاستغراب؛ إلى القلق؛ فالتوجس، ثم الاصطدام بالخبر الفاجع الذي يحمله سطر وحيد في الرسالة ينقل له خبر وفاة ابنها، فهذا البناء القصصي المتسلسل كان أبعد ما يكون عن الحاجة إلى مقدمة نثرية تتصدر القصيدة، وتكشف مبكِّرًا خاتمتها، وهي قوله: «سافر الحبيب علي الشهابي مع الفجر»[2]؛ على أن التعبير المجازي عن الموت بالسفر قد خفّف شيئًا ما من أثر هذه المقدمة في إضعاف جمال التشويق في القصيدة.

ومن الشواهد أيضًا: مقدمة علوي الهاشمي لقصيدته: حبّات العِقد؛ إذْ قال: «إلى الحبّات الصغيرة المبعثرة على صدر الخليج، وهي تحلم بالخيط الذي تنتظم فيه»[3]، فهذه المقدمة النثرية قلّلت من وهج الصورة الرمزية في العنوان، وعاجلت القارئ بالمعنى قبل أن يقرأ القصيدة، ومثلها كذلك مقدمة حسن الزهراني لقصيدته: بيان الدرّة، وهي: «على لسان الطفل الفلسطيني الشهيد/ محمد الدرّة»[4]، وقد بدّدت هذه المقدمة النثرية جمال التورية في عنوان القصيدة، وكشفت المقصود مبكِّرًا للقارئ.

3 ـ إملال القارئ بالتقديم الطويل أو المتكلَّف

والشعراء الوجدانيون هم أكثر الشعراء ميلًا إلى تطويل المقدمات النثرية، وإلى صياغتها بعبارات إنشائية متأنّقة تصل في أحيان كثيرة إلى حدّ التكلف والافتعال، وقد بدأت إرهاصات المقدمات الإنشائية الطويلة عند

---

(1) انظر: **عتبات النص بحث في التراث العربي**: 62.
(2) **ديوانه**: 393.
(3) **من أين يجيء الحزن**: 27.
(4) **تماثل**: 55.

خليل مطران[1]، ثم توسعت، وازداد طولها عند الشعراء اللاحقين له؛ مثل: الشابي[2]، وحسن الصيرفي[3]، وصالح جودت[4]، وعمر أبو ريشة[5]، وطاهر زمخشري[6]، وعمر الأميري[7]، ومن المتأخرين: سعود اليوسف[8]؛ غير أن أكثر هؤلاء الشعراء إسرافًا في استعمالها، وتطويلًا في صياغتها هم: علي محمود طه[9]، ومحمود حسن إسماعيل[10]، ومحمد الزبيري[11]، وعبد الله البردوني[12].

ومن الصعب الاستشهاد بمقدمة نثرية طويلة لأحد هؤلاء الشعراء؛ لكن لعلي أكتفي هنا بمقدمة متوسطة الطول لمحمود حسن إسماعيل تكشف طابع التأنّق الإنشائي الذي يصل إلى حدّ التكلف في الصياغة، والإسراف في التعبير العاطفي، وهما السمتان اللتان تتصف بهما معظم مقدماته النثرية؛ يقول في تقديم قصيدته: إلى سجينة القصر: «عصفتْ

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 15، 147، 179، 308، 2/ 17، 339، 3/ 231، 4/ 9.
(2) انظر: **أغاني الحياة**: 98، 134، 192.
(3) انظر: **زاد المسافر**: 45، 56 ـ 57، 67.
(4) انظر: **أغنيات على النيل**: 31، 96، 108، 124.
(5) انظر: **ديوانه**: 101، 147، 300، 318.
(6) انظر: **ألحان مغترب**: 35، 127، 171، **ومجموعة الخضراء**: 68، 92، 155، 268، 339، 409، 560، 679.
(7) انظر: **ألوان طيف**: 82 ـ 84، 292، 353، 363، 389، **وقلب ورب**: 34، 46، 314.
(8) انظر: **غروبٌ زمنَ الشروق**: 19، 51، 67، 86، 104، 129، 148، **وصوت برائحة الطين**: 5، 19، 47، 65.
(9) انظر: **ديوانه**: 43، 126، 133، 151، 184، 267، 334، 349 ـ 350، 380 ـ 381، 395، 406 ـ 407.
(10) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 127، 193، 243، 395، 733، 2/ 1039، 1179، 3/ 1413، 4/ 2073.
(11) انظر: **ديوانه**: 121 ـ 122، 134 ـ 135، 151، 164 ـ 166، 226 ـ 227، 314 ـ 316، 371 ـ 372.
(12) انظر: **ديوانه** 1/ 102، 186 ـ 187، 250، 278 ـ 279، 336 ـ 337، 354 ـ 355، 535، 2/ 388 ـ 393.

بقلب الشاعر عاصفة من الوجد الصارخ عقِب فراق مفاجئ نُكِب به منذ عامين، فاستحالت حياته إلى جحيم من العذاب النفسي، والقلق الممِضّ، وقد نزع به الحنين يومًا إلى قصر عذرائه؛ حيث مهد غرامه، وشطّ إلهامه، فسبق الشمس إلى أستاره في الصباح بنظرات مشدوهة، وروح شارد، فوقف لحظة، ثم عاد بهذه الدموع المشتعلة التي سكب نارها في هذه المناجاة»[1].

وكان محمد مندور قد انتقد بشدة مقدمات الشاعر، ورأى أن ضعف إحساسه الشعري يزداد وضوحًا «بقصاصات النثر التي يُعلِّقها فوق قصائده، وفي هذا ابتذال؛ للنفس عنه نَفرة»[2]، وربما من أجل هذا أصبح الشعراء المعاصرون أقلَّ ميلًا إلى كتابة المقدمات النثرية، فانحسر عددها، وصغر حجمها عندهم، وبعضهم يتجنبها في معظم قصائده؛ مثل: نزار قباني، وأدونيس، ومحمد الثبيتي، وأنا أعني هنا بالطبع: مقدمات القصائد، وليس مقدمات الدواوين، ولعل أبرز مثال على هذا التحول في نظرة الشعراء إلى المقدمات النثرية للقصائد هو: بدر السياب الذي كان في بداياته الشعرية المتأثرة بالتيار الوجداني يُكثر من استعمال العبارات الإنشائية المتأنِّقة في تقديم قصائده[3]، ثم انصرف بعد ذلك عن هذا الأسلوب في دواوينه المتأخرة، وصارت مقدماته النثرية أقلَّ عددًا، وأوجز لفظًا[4].

أنواع المقدّمات النثرية

تتنوع المقدمات النثرية التي يُصدِّر بها الشعراء قصائدهم، فقد تُشير المقدمة إلى مناسبة القصيدة، أو توجز فحواها، أو تعرض مدخلًا لها، وقد تتضمن إهداءً إلى شخص أو جهة، أو اقتباسًا لنصّ معين، فهذه خمسة أنواع، وهي بالتفصيل كما يأتي:

---

(1) **الأعمال الكاملة له** 1/ 203.

(2) **في الميزان الجديد**: 94.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 97، 113، 118، 122، 130، 178، 182، 190، 196، 292، 335، 392، 396.

(4) انظر: المصدر السابق 2/ 56، 215، 240، 261، 386.

1 ـ مقدّمة المناسبة

وتُعدّ امتدادًا لمناسبات القصائد قديمًا، وهي من أكثر أنواع المقدمات شيوعًا، ومن أقلّها إبداعًا، ويعود ضعفها **إلى سببين**: أسلوبها الصريح والمباشر، وكشفها المبكِّر لمضمون القصيدة؛ ممّا يُضعِف تشوق القارئ إليها، ويرى سعود اليوسف أن أهميتها تبرز في قصائد الرثاء بخاصة؛ لاحتياج المتلقي إلى معرفة المرثيّ[1]، وهناك تفاوت بين الشعراء في أسلوب صياغتها؛ إذْ يميل كثير من الشعراء إلى الأسلوب الصريح المباشر للتعبير عن مناسبة القصيدة، ومنهم الأخطل الصغير، ففي تقديم قصيدته: عَبرة وعِبرة يقول: «نُظِمتْ يوم سقط عرش السلطان عبد الحميد سنة 1909م»[2]، ويقول إيليا أبو ماضي في تقديم قصيدته: تلك المنازل: «ألقاها في حفلة تكريم الأستاذ كمال جنبلاط»[3].

لكنّ بعض الشعراء يُفضِّل عرض المناسبة بأسلوب تصويري رشيق، ومن أبرزهم: عمر أبو ريشة الذي يركِّز على السرد القصصي لمناسبة القصيدة، والتصوير الحيّ لأجوائها؛ بحيث يشدّ القارئ إليها؛ وكأنه أمام عرض مسرحي، ومن شواهد ذلك: قوله في تقديم قصيدته: المنحنى: «كانا يتجولان في إحدى روابي كشمير الساحرة، قالت له: كلّ هذا الجمال لنا، ثم صمتتْ في خشوع، ثم بكتْ»[4].

وممّا يلفت النظر في هذا المجال هو: كثرة مناسبات الرثاء في المقدمات النثرية للقصائد عند غازي القصيبي[5]؛ بسبب غزارة قصائده الرثائية، ولعله من أكثر الشعراء المعاصرين اهتمامًا بهذا الغرض الشعري.

---

(1) انظر: **مقدّمات القصائد بوصفها تجديدًا**: 64.

(2) **ديوانه**: 11، وانظر فيه أيضًا: 28، 286.

(3) **ديوانه**: 637، وانظر فيه أيضًا: 216، 309، 504.

(4) **ديوانه**: 213، وانظر فيه أيضًا: 25، 89.

(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 97، 504، 589، 733، **وورود على ضفائر سناء**: 35، 59، 71، **وقراءة في وجه لندن**: 22، 36، 52، 60، **ويا فدى ناظريك**: 25، 58، 80، 104، **وحديقة الغروب**: 23، 35، 47، 69.

2 ـ مقدّمة الفحوى

تعرض هذه المقدّمة خلاصة نثرية لمضمون القصيدة، ومن عيوبها: أنها تكشف باكرًا مرامي القصيدة، وتُعيد كتابة الشعر نثرًا، ومن شواهدها: قول حسن القرشي في تقديم قصيدته: زنجبار: «زنجبار جرح جديد، دمي له قلب العروبة الجريح، فقد كانت قاعدة العروبة والإسلام في إفريقيا الشرقية، وبانتهاء الحكم العربي فيها تزلزل الصرح الذي ظلّ شامخًا طوال قرون عديدة»[1]، فالمقدمة لخصت مضمون النص، ولم يعد للقصيدة وظيفة سوى التأكيد الشعري لدلالات المقدمة النثرية. ولهذه المقدمة شواهد أخرى عند عبد الرحمن شكري[2]، ومحمد الزبيري[3]، وحسين العروي[4].

3 ـ مقدمة المدخل

تمتاز هذه المقدّمة بأنها جزء من التكوين الإبداعي للقصيدة[5]، فهي تهيّئ المتلقي للقصيدة، أو تهيّئها له؛ ولهذا لا تخلو من التشويق، ومن شواهدها: قول إبراهيم ناجي في تقديم قصيدته: الحنين: «الحنين إذا كبر وزاد قد يتجسّم شخصًا»[6]، وقول فدوى طوقان في تقديم قصيدتها: في المدينة الهرِمة: «رحلة التداعي في هذه القصيدة تجري بين شارع أوكسفورد في لندن وسوق العطارين في نابلس، الرحلة تبدأ عند إشارة الضوء الأحمر، وتنتهي عند إشارة الضوء الأخضر»[7]، وقول عبد الرحمن العشماوي في تقديم قصيدته: غبْ يا هلال: «طفلة متشرِّدة تخاطب العيد»[8]. ولهذه المقدمة شواهد متعددة عند نازك الملائكة[9]،

(1) **ديوانه** 2/ 273.

(2) انظر: **ديوانه** 4/ 343، 7/ 581.

(3) انظر: **ديوانه**: 116.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 214.

(5) انظر: **مقدّمات القصائد بوصفها تجديدًا**: 63.

(6) **ديوانه**: 16، وانظر فيه أيضًا: 20، 145.

(7) **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 445.

(8) **يا ساكنة القلب**: 9.

(9) انظر: **ديوانها** 2/ 273.

والبياتي[1]، وسعدي يوسف[2]، وعبد الله الرشيد[3].

غير أن من **أغرب مقدمات المدخل**: ما صنعتْه ملَك عبد العزيز في تقديم قصيدتها: إلى نجمة الغروب، فقد كتبتْ: «تُقرَأ ببطء»[4]، وكأنها تُهيّئ المتلقي مسبّقًا لأسلوب القصيدة الهامس الرخيّ، وسلك هذا المسلك أيضًا حسن الأمراني في تقديم قصيدته: حديقة الموت، فكتب: «قراءة صامتة»[5].

4 ـ مقدّمة الإهداء

لهذا النوع من المقدمات النثرية تاريخ ممتدّ منذ القِدَم، فقد دأب كثير من المؤلِّفين والمبدعين في شتى الثقافات على إهداء مؤلّفاتهم إلى أشخاص بأعيانهم؛ في أثناء تقديمهم لها[6]، وللإهداء أنماط متعددة، فقد يكون خاصًا لشخص معين، وقد يكون عامًا لجمهور عريض[7]، وكما يُهدى العمل إلى أشخاص؛ فقد يُهدى إلى أمور معنوية؛ كالمبادئ، والمشاعر، والرموز[8]، كما يُهدى إلى الكائنات الحية، والجامدة، والأماكن، والأوقات، والمنظمات، والبلدان.

وتشترك هذه المقدمة مع مقدمة المناسبات في شيوعهما اللافت في مقدمات القصائد، ومن شواهدها: قول بدر السياب في تقديم قصيدته: ليلة

(1) انظر: **ديوانه 1/ 306**، 446.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 61.
(3) انظر: **خاتمة البروق**: 73، **وأوراد العشب النبيل**: 29.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 38.
(5) انظر: **الزمان الجديد**: 129.
(6) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 255، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 48.
(7) انظر: **عتبات النص البنية والدلالة**: 26، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 93.
(8) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 257، **والخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 55.

وداع: «إلى زوجتي الوفيّة»[1]، وقول محمود درويش في تقديم قصيدته: تحت الشبابيك العتيقة: «إلى مدينة القدس»[2]، وقول صالح الزهراني في تقديم قصيدته: قراءة لعوامل التعرية: «إلى جرحنا الراعف من الماء إلى الماء»[3].

وهناك **أربعة شعراء** تشيع لديهم مقدمات الإهداء بقدر لافت، وهم: طاهر زمخشري[4]، وفدوى طوقان[5]، وغازي القصيبي[6]، وعبد الله الرشيد[7]، وزمخشري هو أكثرهم إهداء، وتنوّعًا في المهدَى إليه؛ بين أشخاص، ومجموعات، وهيئات، وأشياء، وأوقات، وأماكن، ومَعَانٍ، وأحاسيس، ولعل ما يجمع هؤلاء الشعراء الأربعة هو: ميلهم إلى الوضوح في التعبير الشعري، والإهداء يُظهر الجهة التي يتوجه إليها الخطاب، فهو مزيد إيضاح.

ومن الظواهر اللافتة في مقدّمة الإهداء :أن يكون الإهداء على غير ظاهره؛ فلا يُراد منه الإشادة، أو المشاركة الشعورية، بل اللوم والتقريع، ومن شواهد ذلك: قول طاهر زمخشري في تقديم قصيدته: في دروب الحياة: «إلى كلّ من أترعتُ له الكأس حبًّا، ويحاول أن يجرِّعني العلقم!!»[8]، وقول عبد الله الفيصل في تقديم قصيدته: أصداء الماضي:

---

(1) **ديوانه** 2/ 386، وانظر فيه أيضًا: 1/ 387، 2/ 56، 261.

(2) **ديوانه** 1/ 161، وانظر فيه أيضًا: 1/ 342، 595، 630، 2/ 119، 133، 299، 549.

(3) **تراتيل حارس الكلأ المباح**: 9.

(4) انظر: **مجموعة الخضراء**: 28، 49، 68، 92، 147، 219، 284، 374، 456، 567، 635، 702، 869.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 86، 127، 186، 244، 312، 394، 432، 466، 497، 543.

(6) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 60، 198، 239، 273، 526، 598، 634، 719.

(7) انظر: **خاتمة البروق**: 27، 53، 86، 128، 147، **وحروف من لغة الشمس**: 41، 61، **ونسيان يستيقظ**: 66.

(8) **مجموعة الخضراء**: 85.

«إلى من هدم ما بنى»[1]، وقول أحمد حجازي في تقديم قصيدته: دفاع عن الكلمة: «إلى كلّ من ماتت كلماتهم؛ لأن ضمائرهم ماتت!»[2]، ولهذا الإهداء التقريعي شواهد أخرى عند علي محمود طه[3]، ومحمود حسن إسماعيل[4]، وسميح القاسم[5]، وعبد الله الرشيد[6]، وفاطمة القرني[7]، وهيفاء الحمدان[8]. وفي كلّ هذه الشواهد يبدو هذا النمط من الإهداء أقربَ إلى التنويه بموضوع القصيدة منه إلى الإهداء الحقيقي.

ومن الظواهر كذلك: **الإهداءات الخاصة** المكتفية بالحرف الأول من اسم المهدَى إليه، ولعل الشاعر خليل شيبوب من أوائل الشعراء الذين اعتمدوا على هذا النمط من الإهداء؛ لكنه أسرف في استعماله في كثير من مقدمات قصائده، ومن ذلك قوله في تقديم قصيدته: أمنية: «إلى أ... أ...»[9]، ومن شواهد هذا النمط عند غيره من الشعراء: قول إبراهيم ناجي في تقديم قصيدته: وداع مريض: «مهداة إلى س...»[10]، وقول سعدي يوسف في تقديم قصيدته: عناد: «إلى أ»[11].

ويرى أحمد درويش أن الاكتفاء في إهداء القصيدة بالحرف الأول من اسم المهدَى إليه هو امتداد لأسلوب الإخفاء والتغطية في شعر الغزل القديم؛ حين لجأ الشعراء إلى استعمال اسم شائع؛ مثل: ليلى الذي تحول بمرور الوقت إلى رمز عام للمرأة، ويتساءل الناقد عن جدوى مثل هذه

(1) **وحي الحرمان**: 67.
(2) **ديوانه**: 203.
(3) انظر: **ديوانه**: 189.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 207.
(5) انظر: **ديوانه**: 78، 80.
(6) انظر: **خاتمة البروق**: 149، 156.
(7) انظر: **احتفال**: 26.
(8) انظر: **تفقّد غيابك**: 25.
(9) **الفجر الأول**: 3، وانظر فيه أيضًا: 26، 40، 108، 130، 131، 162، 178، 184.
(10) **ديوانه**: 84.
(11) **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 91.

الإهداءات بالنسبة إلى القارئ، بل حتى عن جدوى الإهداء إلى أسماء صريحة؛ إذا لم يتبيّن القارئ العلاقة بينها وبين القصيدة[1]، ويمكن الإجابة عن هذا التساؤل بالقول: إن غموض المهدَى إليه، أو خفاء العلاقة بينه، وبين القصيدة لا يمنعان المقدمة النثرية من الاستمرار في أداء وظيفتها؛ ذلك لأنها تعتمد في هذه الحالة على إثارة التوقعات المطلقة، والإيحاءات الغامضة في نفس المتلقي.

5 ـ مقدّمة الاقتباس

تتنوع الاقتباسات التي يُصدِّر بها بعض الشعراء قصائدهم، فقد يقتبسون آية من القرآن الكريم، وقد يُورِدون قولًا لأحد الأعلام، أو نصًا مقتبسًا من كتاب متداول، ويستعين الشاعر أو الكاتب بالاقتباس الاستهلالي لرغبته في ترويج فكرة معينة، وإقناع المتلقي بها؛ مدرِكًا أن الموقع المميز للنص المقتبَس، وقيمة مصدره يهيّئان له التأثير. والرسوخ في ذهن المتلقي، وهذا يعني أن مقدمة الاقتباس من وسائل الحِجاج الأدبي[2]، كما أن من وظائفها أيضًا: إظهار التبحّر أمام القارئ؛ أي إبراز عمق الثقافة وسعة الاطلاع[3]، وكذلك: تفسير العنوان وإكمال مهمته؛ عبر الإيحاء بمقصد النص[4]، ولأنها تومئ إلى المقصد بأسلوب غير مباشر عدّها جينيت: «حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ»[5]؛ على أن بعض المبدعين لا يميل إلى استعمالها؛ لأنها في رأيه اتكاء سهل على نصوص الآخرين[6].

ومن شواهد مقدمة الاقتباس: تصدير حسن الأمراني قصيدته: أطفال

(1) انظر: **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 105 ـ 106.

(2) انظر: **عتبات الكتابة**: 140.

(3) انظر: **عتبات المحكي القصير**: 75.

(4) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 60، 337، **وشؤون العلامات**: 113.

(5) **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 60، وانظر: **عتبات النص بحث في التراث العربي**: 55.

(6) انظر: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 56.

سرايفو يتحدّون الحصار[1] بقوله تعالى: ﴿أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَـٰتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظُلِمُوا۟ وَإِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ﴾ [الحج: 39]، ومثل هذا الاقتباس من القرآن تجده كذلك عند صالح جودت[2]، ومحمد الزبيري[3]، وطاهر زمخشري[4]، وعبد الله الرشيد[5].

وصدّر عمر أبو ريشة قصيدته: البلبل بهذا النص: «قال الجاحظ: البلبل لا ينسِل في قفص»[6]، كما اقتبس سعدي يوسف نصًا من أسطورة عوليس، أو يوليسيس الواردة في ملحمة الأوديسه لهوميروس في تقديمه لقصيدته: الحيّ العربي، وهو: «لقد ألقتْ بنا العواصف مرغمين على شواطئك يوليسيس»[7]، ومثل هذه الاقتباسات المتنوعة ترِد كذلك عند خليل شيبوب[8]، والبياتي[9]، وفدوى طوقان[10]، وعبد الرحمن القعود[11].

وبعض الشعراء لا يكتفي في تقديمه للقصيدة بإيراد اقتباس واحد، بل **تتعدد الاقتباسات** عنده، وتتنوع مصادرها؛ وكأنه يرى أن مجموع هذه الاقتباسات هو ما يتوافق مع رؤية القصيدة، ومن هؤلاء الشعراء: خليل حاوي[12]، ومحمد عمران[13]، وحسن الأمراني[14]؛ غير أن لتعدد

---

(1) انظر: **جسر على نهر درينا**: 53.
(2) انظر: **ألحان مصرية**: 33.
(3) انظر: **ديوانه**: 101.
(4) انظر: **مجموعة الخضراء**: 905.
(5) انظر: **خاتمة البروق**: 165.
(6) **ديوانه**: 144، ومعنى النص: أن البلبل لا يتوالد مادام مسجونًا، ولم أجد هذا النص بعينه في كتب الجاحظ ورسائله؛ ولكن وجدتُ كلامًا قريبًا منه في: **الحيوان** 7/ 186.
(7) **الأعمال الشعرية له**: 336، وانظر: **قاموس أساطير العالم**: 144.
(8) انظر: **الفجر الأول**: 163.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 24.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 46، 59، 325، 385.
(11) انظر: **قطعة ليلٍ منسيّة**: 59.
(12) انظر: **ديوانه**: 59، 195.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 244.
(14) انظر: **سآتيك بالسيف والأقحوان**: 84 ـ 85.

المقدمات المقتبَسة وطولها أحيانًا أثره في إملال القارئ، وتشتيت اهتمامه بالقصيدة نفسها.

وهناك شاعران أكثرا من اقتباس النصوص قبل قصائدهما، وهما: بلند الحيدري[1]، وحسب الشيخ جعفر[2]؛ غير أن مقدّمات الاقتباس عند الحيدري مجهولة المصدر، فهو يقدِّم لقصيدته بعبارات منتقاة ومقتطفة من أحاديث، أو رسائل لأشخاص غير معروفين.

هذه هي الأنواع الخمسة لمقدمات القصائد، ومع التمايز الواضح بينها؛ فقد يجتمع للقصيدة الواحدة أكثر من نوع منها؛ إمّا لأن الشاعر يضع أكثر من مقدمة قبل القصيدة[3]، وإمّا لأن المقدمة الواحدة تشتمل على أكثر من نوع، فتشير إلى مناسبة القصيدة، وتقدِّم مدخلًا لها، وقد تتضمن إهداءها أيضًا[4].

علاقة عنوان القصيدة بمقدّمتها النثرية

يشترك عنوان القصيدة مع المقدمة النثرية في أمور كثيرة، فهما أولًا من العتبات الأولى التي تواجه القارئ قبل دخوله إلى النص، كما يجمعهما التجاور والقرب المكاني، وهو القرب الذي يصل أحيانًا إلى حدّ التباس المقدمة بالعنوان الفرعي؛ كما سبق بيانه عند الحديث عن موقع المقدمة النثرية للقصيدة، هذا بالإضافة إلى اشتراكهما في أداء عدة وظائف؛ مثل: التمهيد للنص، والإيحاء بمضمونه، وجذب المتلقي، وتوجيه القراءة، وقد مرّ معنا في مستهلّ هذا المبحث أن من وظائف المقدمة: شرح العنوان، كما تقدمت الإشارة قبل صفحتين إلى أن من أبرز وظائف مقدمة الاقتباس: تفسير العنوان وإكمال مهمته؛ عبر الإيحاء بمقصد النص، ومرّ أيضًا أن من

---

(1) انظر: **ديوانه**: 474، 481، 502، 514، 521، 528، 530.

(2) انظر: **في مثل حنوّ الزوبعة**: 7، 19، 27، 35، 41، 55، 107.

(3) انظر: **ديوان علي محمود طه**: 171، 385، **وديوان إبراهيم ناجي**: 84، **والأعمال الشعرية الكاملة لفدوى طوقان**: 130، 430، 499.

(4) انظر: **ديوان عمر أبو ريشة**: 67، **وديوان نازك الملائكة** 2/ 304، **والأعمال الشعرية لسعدي يوسف**: 336.

عيوب المقدمات النثرية للقصائد: تقييد إيحاءات العنوان، وهذه كلها من وجوه الارتباط الوثيق بين عنوان القصيدة والمقدمة النثرية التي كشفتْ عنها الصفحات السابقة.

وقد أدرك النقاد هذه العلاقة الوثيقة بينهما، ولعل من أوضح الدلائل على هذا الإدراك: تلك **الأسماء والأوصاف الأخرى** التي أطلقوها على المقدمة النثرية، والمنبثقة من إحساسهم بقربها الشديد من العنوان في موقعها، وخصائصها، ووظائفها، فالناقد شكري عياد يُسمّي المقدمة النثرية حينًا: العنوان الإضافي، وحينًا: العنوان الملحَق[1]، ويُسمّيها شربل داغر: حاشية العنوان[2]، ويُتابعه في هذه التسمية: سامح الرواشدة[3]، كما يُسمّيها يوسف نوفل: العنوان الجانبي[4]، أمّا عبد الله القرني؛ فقد كان أكثر وضوحًا في التعبير عن هذا الارتباط المتين بين العنوان والمقدمة حين قال: «المقدّمة النثرية في النص عنوان آخر، أو عنوان مساعِد»[5].

ولأن المقدمة النثرية هي عنوان مساعِد، أو حاشية للعنوان الرئيس؛ فإن تفسير هذا العنوان، وتوضيح مراميه، وكشف وجوه ارتباطه بالنص من أبرز مهامها، وقد رصد جينيت للمقدمة النثرية، وللتصدير بعامة وظيفتين: وظيفة توضيحية تتمثل في إضاءة العنوان وتسويغه؛ ولا سيما العناوين المركّبة الاستعارية، ووظيفة بنائية تُوصل العنوان بالبناء النصي، وهذا يعني أن دلالة المقدمة مرتبطة بتعالقها الدلالي مع كل من: العنوان، والنص[6].

وكانت نازك الملائكة قد اعتمدت قديمًا على هذا الترابط بين العنوان والمقدمة النثرية؛ لكشف دلالة العنوان الاستعاري الذي اختاره علي محمود

(1) انظر: **مدخل إلى علم الأسلوب**: 81.
(2) انظر: **الشعرية العربية الحديثة**: 22.
(3) انظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 103.
(4) انظر: **أصوات النص الشعري**: 114.
(5) **الهويّة والانتماء والأدب علاقات تجاذب**: 375.
(6) انظر: **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 111، **والعتبات النصية لديوان رياحين الجنة**: 44.

طه لديوانه، وإحدى قصائده، وهو: الملّاح التائه، فاستدلت بعبارة الإهداء التي سطّرها الشاعر، وهي: «إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول، إلى التائهين في بحر الحياة»[1]؛ لتصل من خلالها إلى مُراده من العنوان، فقالت: «وهذا الإهداء يُلقي من الضوء على مدلول البحر الذي تاه فيه ملاحنا ما نظنه يكفي لحسم أيّ جدل»[2].

أنماط العلاقة بين العنوان والمقدمة النثرية

تتنوع وجوه الارتباط بين عنوان القصيدة ومقدمتها النثرية، فقد يضع الشاعر المقدمة؛ **لتفسير دلالة العنوان؛ ولا سيما حين يكون غامضًا،** ومن شواهد ذلك: مقدمة خليل مطران لقصيدته التي عنونها بـ: 1806ـ1870، فقد قال في تقديمه لها: «أمّا الرقمان اللذان هما عنوانها؛ فإشارة إلى السنة التي انتصر فيها نابليون الأول على الألمان في معركة يانا، ودخل برلين، وإلى السنة التي انتصر فيها الألمان على نابليون الثالث، وولجوا فيها باريس»[3]، ومن الواضح أن هذه المقدمة التفسيرية كانت ضرورية لفهم عنوان القصيدة الغامض، وتتكرر هذه العلاقة أيضًا بين المقدمة والعنوان عند سميح القاسم[4].

وربما لا يكون العنوان غامضًا؛ ولكنه قد يستدعي التوقف، أو يُثير الاستغراب، فتأتي المقدّمة؛ لتفسِّر معناه، أو تسوِّغ دلالته، ومن الشواهد الدالة على هذا: مقدمة صالح جودت لقصيدته: تسوّري، وهي: «رقّت الصاد بين شفتيها، فصارت سينًا»[5]، ومقدمة عمر الأميري الطويلة لقصيدته: ضراعة ثائر التي كشفتْ دلالة العنوان، وأزالت التناقض الظاهري فيه بين الضراعة والثورة؛ من خلال تصوير الصراع بين ضراعة الروح، وثورة الحس الجامح[6].

---

(1) **ديوانه**: 7.
(2) **الصومعة والشرفة الحمراء**: 97.
(3) **ديوانه** 1/ 15.
(4) انظر: **ديوانه**: 66.
(5) **ليالي الهرم**: 34.
(6) انظر: **مع الله**: 68.

وقد **تفصِّل المقدّمة ما أجمله العنوان**؛ عبر إظهار ما أضمره، أو إكمال ما توقف عن إكماله، ومن شواهد ذلك: مقدمة عمر أبو ريشة لقصيدته: بعض الطيور، وفيها يقول: «طير الإوز لا يُغنّي إلّا ساعة موته»(1).

وقد **توضِّح المقدّمة تاريخ العنوان، وظروف إنشائه، وسبب اختياره**، بأن تذكر مثلًا أنه عنوان جديد وُضِع للقصيدة بعد تغيير عنوانها القديم؛ كما صنع خليل مطران في تقديمه لقصيدته: الأسد الباكي، فقد قال: «أصل العنوان: ساعة يأس؛ ولكنّ إجماع القرّاء بعد نشر القصيدة أطلق عليه اسم: الأسد الباكي»(2)، وكذلك صنع الأخطل الصغير(3).

وضمن هذه العلاقة أيضًا قد تشير المقدمة إلى الشخص الذي أوحى بالعنوان للشاعر؛ كما في مقدمة نازك الملائكة لقصيدتها: ماذا يقول النهر؟ وهي: «إلى الصديقة التي سألتني ذات مساء: ماذا يقول النهر؟»(4).

وقد **تكشف المقدمة دلالات الصورة التي يشتمل عليها العنوان**، ومن شواهد ذلك: مقدمة حسن الصيرفي لقصيدته: وحي المصباح، وهي: «إلى روح توماس أديسون»(5)، ومقدمة محمود حسن إسماعيل لقصيدته: طير من الشرق، وفيها يقول: «مع مزامير إقبال، وهو يُوقِظ الشرق بأناشيد الحرية، والبعث، والإيمان»(6)، وتبرز هذه العلاقة أيضًا بين المقدمة والعنوان عند صالح جودت(7)، ومحمد شمس الدين(8).

وقد **تُنبِّه المقدمة المتلقي على مجازية التعبير في العنوان**، وأن

---

(1) **ديوانه**: 226.

(2) **ديوانه** 2/ 17.

(3) انظر: **ديوانه**: 33، 92، 121.

(4) **ديوانها** 2/ 304.

(5) **الألحان الضائعة**: 67.

(6) **الأعمال الكاملة له** 2/ 1043.

(7) انظر: **أغنيات على النيل**: 52.

(8) انظر: **حدائق آسيا**: 138.

ظاهره غير مراد، ومن شواهد ذلك: مقدّمة عمر أبو ريشة لقصيدته: بنات الشاعر، وفيها يقول: «كلُّ الناس يعلمون بموت الشاعر؛ إلّا بناته ـ القصائد ـ أُلقيتْ في حفلة تأبين الأخطل الصغير»[1]، ولهذه العلاقة حضور أيضًا عند محمد الزبيري[2].

وقد **تُفصِح المقدمة عن وجه الارتباط بين العنوان والقصيدة،** وهذا ما صنعته فدوى طوقان في تقديمها لقصيدتها: غناء البجعة، فقد قالت: «يشتدّ غناء البجعة إذا جُرِحت، ومن هنا أخذتُ الاسم لهذه القصيدة الجريحة»[3].

وقد **تكون المقدمة جزءًا مكمِّلاً لجملة العنوان؛** كما في مقدمة البياتي لقصيدته: لماذا نحن في المنفى؟ وهي: «اللاجئون يسألون»[4]، ومقدمة عبد الرحمن العشماوي لقصيدته: غبْ يا هلال، وهي: «طفلة متشرِّدة تخاطب العيد»[5]، ولهذه العلاقة حضور كذلك في مقدمات محمود درويش[6]، وغازي القصيبي[7].

وقد **تُعيِّن المقدمة النثرية المخاطَب بالعنوان،** ومن شواهد هذه العلاقة: مقدمة فدوى طوقان لقصيدتها: إلى المغرِّد السجين، وهي: «هدية إلى الصديق الشاعر كمال ناصر في محنته»[8]، ومقدمة غازي القصيبي لقصيدته: هيّا خذاني، وهي: «إلى يارا وسُهيل»[9].

وقد **تُظهر المقدّمة جانبًا من شخصية العَلَم المذكور في العنوان؛**

(1) **ديوانه**: 67، وانظر فيه أيضًا: 300.
(2) انظر: **ديوانه**: 113.
(3) **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 239.
(4) **ديوانه** 1/ 446.
(5) **يا ساكنة القلب**: 9.
(6) انظر: **ديوانه** 2/ 499.
(7) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 15.
(8) **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 244.
(9) **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 523.

من خلال التعريف به، أو اقتباس نص من كلامه، ومن شواهد هذه العلاقة: قول فدوى طوقان في تقديم قصيدتها: إلى الشهيد وائل زعيتر: «كانت رسالته وضع الحقيقة الفلسطينية أمام عيون العالم المضلّل واللا مكترث»(1)، كما صدّر حسن الأمراني قصيدته: الدخول إلى حدائق إقبال السندسية بنص مقتبس وممتد من كلام إقبال نفسه(2)، ومثل هذه العلاقة تجدها كذلك عند البياتي(3)، ونزيه أبو عفش(4).

وقد تُبيّن المقدمة مصدر العنوان، وما فيه من تناص مقصود مع تعبير سبق إليه أحد الشعراء أو المبدعين، ومن شواهد هذه العلاقة: قول غازي القصيبي في تقديم قصيدته: مرثية الناي والريح: «في ذكرى خليل حاوي»(5)، والشاعر بهذا التقديم كشف عن مصدر عنوان قصيدته، وهو: عنوان أحد دواوين خليل حاوي: الناي والريح(6)، ولهذه العلاقة شواهد أخرى عند محمود حسن إسماعيل(7)، وطاهر زمخشري(8)، وسعد الحميدين(9).

هذه أبرز أنماط العلاقة بين عنوان القصيدة والمقدمة النثرية، ومع أن المقدمة ليست ملازمة للعنوان دائمًا؛ إذْ قد تخلو منها القصيدة؛ ولكنها حين تحضر فإن أثرها واضح في الكشف عن الدلالات الكامنة في العنوان والنص معًا، وفي تعميق الروابط المعنوية بينهما؛ كما تبيّن من الشواهد السابقة؛ على أن حضور المقدمات الواسع في الشعر الحديث يشير إلى

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 470، والصياغة الأوفق لقولها: اللا مكترث هي: غير المكترث.
(2) انظر: **سآتيك بالسيف والأقحوان**: 39.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 505.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 318.
(5) **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 733.
(6) انظر: **ديوانه**: 175.
(7) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1369.
(8) انظر: **ألحان مغترب**: 33.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 209.

قلق الشاعر المعاصر حيال سلامة وصول الرسالة الشعرية إلى المتلقي، ومدى استيعابه لمرامي قصيدته، وكأن الشاعر عبرها يجرِّد من نفسه قارئًا أوليًا لشعره، وموجِّهًا للقرّاء اللاحقين، ولمسارات القراءة المتشعِّبة في دلالاتها واستنتاجاتها.

المبحث الثاني

علاقة العنوان بالعنوانات الداخلية

المقصود بالعنوانات الداخلية، وأهميتها

يُقصَد بالعنوانات الداخلية: ما يضعه الشاعر من عناوين داخل القصيدة؛ بغرض تقسيمها إلى مقاطع متسلسلة، أو وحدات بنائية متنامية ومترابطة فيما بينها، وتختلف العناوين **الداخلية** عن العناوين **الفرعية**، فالداخلية هي عناوين موضوعة داخل القصيدة وبين مقاطعها، أمّا العنوان الفرعي فهو العنوان الذي يقترن أحيانًا بالعنوان الرئيس، شارحًا له، أو مقترحًا صياغة أخرى لعبارته، أو مصنِّفًا للنص موضوعيًا، أو فنيًا؛ كما سبق بيانه[1].

كذلك تختلف العناوين الداخلية عن عناوين قصائد **الومضة**، أو **التوقيعات** المتجاورة، والتوقيعة هي: قصيدة قصيرة مبنية على تكثيف الحالة الشعرية في بؤرة واحدة مركّزة[2]، وقد يجمع بعض الشعراء عددًا من التوقيعات أو القصائد القصيرة ضمن عنوان رئيس واحد؛ بحيث تبدو عناوينها، وكأنها عناوين داخلية له؛ غير أن هذا لا يعني أن هذه القصائد متلاحمة فيما بينها؛ ذلك لأن ارتباطها بالعنوان الرئيس ليس ارتباطَ تنامٍ وتصاعد للحالة الشعرية؛ كما هو الحال في العناوين الداخلية للقصيدة، بلْ هو ارتباطٌ عام ينطلق من وحدة الموضوع الواسع الذي يجمعها، فهي أقرب إلى التداعي الحرّ حوله، وكثيرًا ما تتجه إلى فلسفة الوقائع والأشياء المعتادة في حياة الناس؛ مثل: الصحف، والعطور، والأقلام، والشوارع.

(1) راجع: 31 ـ 32، 493 من هذا البحث.

(2) انظر: **الشعر العربي المعاصر**: 143 ـ 144، 400.

وتذكّرنا هذه القصائد بتداعيات العقاد في ديوانه: عابر سبيل؛ غير أن محاولة العقاد اتسمت بالذهنية الطاغية، فيما تحاول قصيدة الومضة المعاصرة أن توازن بين المنحى التأملي لها، والرسم التصويري المبتكر والنابض بالحياة، ومن نماذجها: توقيعات عز الدين المناصرة التي وضعها تحت عناوين متقاربة؛ مثل: توقيعات، و: توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا، و: توقيعات في حفل التدشين[1]، ومنها: ما جمعه عبد الله الرشيد من ومضات تحت عنوان: كلمات لأشياء عابرة[2]، وقد احتفى بها عبد الله الوشمي؛ بدءًا من ديوانه الثاني: قاب حرفين الذي تضمن مجموعات منها تحت عناوين متفرقة[3]، ثم خصص لها ديوانه الثالث: شفاه الفتنة[4].

أمّا **أهمية** العناوين الداخلية؛ فتكمن في الوظائف التي تؤديها، وهي وظائف مشابهة لوظائف العنوان الرئيس[5]؛ لكن على نطاق أضيق يتمثل في جزء محدد من النص. **وتفترق** العناوين الداخلية عن العنوان الرئيس بأنها تتوجه إلى القارئ الفعلي للنص، ومن هنا فإن نصيبها من القراءة أقلّ من العنوان الرئيس الذي يحظى باهتمام جمهور أكبر من القرّاء[6]، وقد يكتفي كثير منهم بقراءته وحده؛ دون النص، هذا بالإضافة إلى أن وجود العناوين الداخلية غير لازم، ولا مطّرِد؛ بخلاف العنوان الرئيس[7].

نشأة العناوين الداخلية، وعوامل شيوعها في الشعر العربي المعاصر

يرى أحمد درويش أن العناوين الداخلية من السمات الفارقة بين الشعر المعاصر، والشعر الحديث؛ أي الإحيائي[8]؛ مع أننا نصادف بعض

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 165، 389، 401.

(2) انظر: **نسيان يستيقظ**: 53.

(3) انظر: **قاب حرفين**، 11، 37، 43، 59.

(4) انظر فيه على الأخص: 9 ـ 32، 55 ـ 79، 113 ـ 203.

(5) انظر: **في نظرية العنوان**: 82.

(6) انظر: **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 125.

(7) انظر: **عتبات المحكي القصير**: 80.

(8) انظر: **في نقد الشعر**: 113.

العناوين الداخلية في عدد من دواوين شعراء الإحياء؛ مثل أحمد شوقي الذي تشتمل قصيدته: صدى الحرب على عناوين داخلية أقرب ما تكون إلى العناوين الصحفية؛ مثل: الجلوس الأسعد، و: معجزات الجنود على الحدود، و: الحالة في بحر الروم[1].

وكذلك الحال مع حافظ إبراهيم الذي تشتمل قصيدته الشهيرة: عمر بن الخطاب على عناوين داخلية قريبة من العناوين التاريخية؛ مثل: مقتل عمر، إسلام عمر، عمر وبيعة أبي بكر، عمر والشورى[2]، وكذلك الأخطل الصغير الذي تتضمن قصيدته: الحرب الكبرى عددًا من العناوين الداخلية؛ مثل: نحن في لبنان، و: الدول العظمى، و: ويلات الحرب[3].

ويشكِّك محمد بنّيس في صحة أن العناوين الداخلية في ديوان شوقي من صنعه[4]، بينما يجزم محمد عويس بأن العناوين الداخلية في قصيدة: العمرية لحافظ إبراهيم ليست من صنعه، بل من صنع شارحي الديوان؛ مستدلًا على ذلك بأنها موضوعة بين أقواس[5]، ومن الصعب الجزم في مثل هذه الحالات الملتبِسة التي لا نعثر فيها على تصريح واضح في هذا الشأن من أحد القائمين على طباعة الديوان؛ غير أنه من الواضح أن بداية التوسع في كتابة العناوين الداخلية للقصيدة إنما جاءت بعد ذلك على يد شعراء المرحلة الوجدانية، ثم ازدادت الظاهرة توسعًا وانتشارًا في الشعر المعاصر.

ويوحي كلام أحمد درويش ـ وإن لم يصرِّح ـ بأن العناوين الداخلية في الشعر الحديث هي المعادل الفني المعاصر **لحسن التخلص** في القصيدة العربية القديمة[6]، وتقودنا هذه الفكرة إلى **العامل الأول** من عوامل شيوع العناوين الداخلية في الشعر المعاصر، وهو: **توسع الشعراء في كتابة**

(1) انظر: **الشوقيات** 1/ 42 ـ 58.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 77 ـ 97.
(3) انظر: **ديوانه**: 66 ـ 76.
(4) انظر: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** 1/ 106.
(5) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 289.
(6) انظر: **في نقد الشعر**: 113

القصائد المطوّلة، وهو ما جعلهم يُقسّمونها إلى مقاطع معنْونة بعناوين نصية، أو رقمية؛ كما فعل نزار قباني في مطوّلته: اليوميات التي تضمنت ستة وثلاثين عنوانًا رقميًا[1]، ونازك الملائكة التي اشتملت مطوّلتها: مأساة الحياة على أكثر من خمسة وعشرين عنوانًا نصيًا[2]، وعبد الرحمن العشماوي الذي كتب ثمانية وعشرين عنوانًا نصيًا لمطوّلته: حليمة والصوت والصدى[3].

وقد أشار بعض النقاد إلى أثر هذا العامل في شيوع العناوين الداخلية[4]، ورأى عدد منهم أن من سمات القصيدة الطويلة: تعدد المقاطع المعنْونة فيها؛ للتخفيف من ثِقَل طول القصيدة على المتلقي، وإبعاد الملل عنه[5]، وينكشف للقارئ مدى حاجته إلى هذه العناوين الداخلية حين يُواجه قصيدة طويلة خالية منها، ولعل هذا ما دفع غازي القصيبي إلى أن يقترح عناوين داخلية لقصيدة إبراهيم العريِّض الطويلة: حديث دُمية[6].

أمّا **العامل الثاني** لشيوع العناوين الداخلية؛ فهو: **طغيان الفكر، وتعمّق النزعة النثرية** عند بعض التيارات الشعرية المعاصرة، وبتسميةٍ ذات دلالة على هذا المنحى أطلق محمد عويس على العنوان الداخلي اسم: عنوان الفقرة[7]، وفي تقرير أثر هذا العامل في شيوع العناوين الداخلية في الشعر يقول: «من الممكن أن يكون استخدام الشعراء لعنوانات الفقرات في القصيدة الوحيدة بأثرٍ من بعض الكتابات النثرية العلمية، أو من الصحافة، أمّا استخدام الأرقام؛ فنرى أنه بأثر من فنّ الرواية؛ خاصة أن

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 581 ـ 640.
(2) انظر: **ديوانها** 1/ 19 ـ 238.
(3) انظر: **حليمة والصوت والصدى**: 5 ـ 52.
(4) انظر: **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**: 19.
(5) انظر: **التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية** 2/ 417، **واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**: 200.
(6) انظر: **قصائد أعجبتني**: 66.
(7) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 289.

القصيدة تتحول في كثير من الأحيان إلى وقفات تعتمد على الحدث، أو الفكرة التي تتطور من وقفة إلى أخرى؛ وكأنها قصة قصيرة أو متوسطة؛ حسب طول القصيدة، أو قِصَرها... وربما يكون هذا الأسلوب بأثرٍ من الفنّ المسرحي؛ حيث تُوزَّع المسرحية على فصول ومشاهد»[1]، وهكذا تتداخل الأجناس النثرية المتنوّعة في ممارسة هذا التأثير في القصيدة؛ ما بين الكتابات العلمية، والصحافة، والقصة، والمسرحية.

كما أشار أحمد درويش إلى ارتباط العناوين الداخلية بفكرة: الفقرة، وأنها أقرب إلى طبيعة السرد العلمي النثري الذي يبتغي الفائدة؛ منها إلى طبيعة الشعر الذي يستهدف الإمتاع الجمالي، وتعبِّر القصيدة المعاصرة من خلال العناوين الداخلية عن أن محصولها من الفكر معقَّد ومتداخل[2].

ويتلخص **العامل الثالث** من عوامل شيوع العناوين الداخلية في الشعر المعاصر في: **اعتماد القصيدة المتنامي على الأساليب البصرية في العرض**، وليست العناوين الداخلية سوى جزء من ظاهرة أكبر تتمثل في تحول القصيدة العربية المعاصرة المطّرِد من قصيدة مسموعة تخاطب الأذن إلى قصيدة مقروءة ومرئية تخاطب العين[3]؛ وبهذا تصبح مقاطع القصيدة لوحات بصرية تحمل كل واحدة منها لافتة إعلانية خاصة بها[4]، فالعناوين الداخلية تنتمي بعمق إلى عصر الصورة، وإلى الكتابة المطبوعة؛ ولهذا لم يكن متصوّرًا انتشارها قبل ظهور الطباعة[5].

عيوب العناوين الداخلية

إذا كانت العناوين الداخلية مفيدة؛ لتخفيف ثِقَل القصيدة الطويلة؛ عبر تقسيمها إلى مقاطع متوالية تُنظِّم فعل القراءة عند المتلقي، وتُبعد الملل عنه؛ فإن لها عيوبها الناتجة من المبالغة في استعمالها، **وأبرز هذه العيوب**

(1) **العنوان في الأدب العربي**: 379 ـ 380.
(2) انظر: **في نقد الشعر**: 113، 118.
(3) انظر: **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 136.
(4) انظر: **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**: 65.
(5) انظر: **في نقد الشعر**: 115.

هي: إعاقة القراءة وتشتيت القارئ بكثرة العناوين الداخلية، وإضعاف شعرية القصيدة بتعميق النزعة النثرية فيها، والتكرار والنمطية، وهي بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ إعاقة القراءة وتشتيت القارئ بكثرة العناوين الداخلية

يبرز هذا العيب في عدد من القصائد المعاصرة، فقد وضع أدونيس لقصيدته: أوراق في الريح تسعة وخمسين عنوانًا رقميًا[1]؛ وبهذا ازدحمت كل صفحة من صفحات القصيدة بالعناوين الرقمية، وكثيرًا ما اشتملت الصفحة الواحدة على أربعة عناوين، كما نثر محمد عمران ثلاثة وستين عنوانًا رقميًا في قصيدته: اسم الماء والهواء[2]، ولهذه العناوين الرقمية المتتابعة أثرها الواضح في بطء القراءة وتعثرها.

ومع هذا تظلّ هذه العناوين الداخلية **الرقمية** التي وضعها هذان الشاعران أضعف أثرًا في إعاقة القراءة من العناوين **النصية** المتتابعة التي وضعها عدد من الشعراء داخل قصائدهم، ومنهم: حسن فتح الباب الذي تتقارب عناوينه الداخلية في اثنتي عشرة قصيدة من قصائد ديوانه[3]، وتزدحم كل صفحة منها بعناوين نصية متلاحقة، وغالبًا ما يجتمع في الصفحة الواحدة ثلاثة عناوين داخلية، وصنع مثل هذا حسن الأمراني في قصائد متتابعة من ديوانه[4]، ولهذا الأسلوب في العنونة الداخلية أثره البالغ في قطع تدفق الإبداع عند الشاعر، كما أنه يُعيق استرسال القراءة عند المتلقي.

أمّا أمل دنقل؛ فقد قسم بالطول صفحات قصيدته: أيلول إلى قسمين: الأول تحت عنوان: صوت، والثاني: تحت عنوان: جوقة خلفية[5]، وهذا يعني أن على القارئ أن يستمر في التنقل بين القسمين في

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 99 ـ 116، وانظر فيه أيضًا: 11 ـ 30.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 177 ـ 210.
(3) انظر: **سلّة من محار**: 55 ـ 131.
(4) انظر: **الزمان الجديد**: 7 ـ 13، 35 ـ 48، 77 ـ 127، 163 ـ 171.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 111 ـ 114.

كلّ سطر من سطور القصيدة، والنص أشبه بالمسرحية الشعرية منه بالقصيدة، وقد كرر الشاعر هذه الطريقة المسرحية في توزيع العناوين الداخلية في قصيدة أخرى له، وهي: الحداد يليق بقطر الندى[1]، وهذه التقسيمات المتداخلة، والعناوين المتلاحقة تُربِك القارئ، وتُشتِّت القراءة. وعلى منواله وضع سعد الحميدين مثل هذه العناوين المسرحية داخل قصيدته: رحلة العيون المرمدة؛ مشتِّتًا القارئ بين: الصوت، و: الكورس[2].

ولعله من أجل هذا حذّر الناقد أحمد درويش من تحول العناوين الداخلية إلى عوائق أمام قراءة الشعر، فالبحر إذا كثرت فيه العلامات والحواجز الإرشادية يصبح حوضًا للسباحة، أو للتدريب، أو لإصلاح السفن[3]، وتزداد هذه العوائق وضوحًا حين يكون النص الشعري قصيرًا؛ ومن هنا لم تُستحسن عنونة الرباعيات بسبب قِصَرها الواضح[4]، فإذا أقدم أحد الشعراء على عنونة كلّ مقطع منها؛ فمن الطبيعي أن «يُعدّ هذا سيطرة ذهنية تقلّل من كثافة التجربة»[5]، كما أن فيه تكلّفًا من جهتين، وهما: حشد عناوين داخلية متقاربة في الصفحة الواحدة، والتزام استنباط فكرة كلية من كلّ رباعية، وهي لا تتجاوز حدود البيتين.

2 ـ إضعاف شعرية القصيدة بتعميق النزعة النثرية فيها

وتظهر هذه النزعة النثرية في أسلوب صياغة العناوين الداخلية التي تذكّر القارئ بأساليب العنونة في المؤلّفات العلمية، وفي الفنون النثرية، ومن شواهد ذلك: العناوين الداخلية ذات النزعة النثرية الخالصة في قصيدة: حكاية المغني الحزين لصلاح عبد الصبور، ومنها: استطراد أعتذر عنه، و: استطراد آخر قصير قد يكون نافعًا، و: عودٌ إلى ما جرى ذلك

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 203 ـ 206.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 99 ـ 103.

(3) انظر: **في نقد الشعر**: 118.

(4) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 33.

(5) **التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث**: 139.

المساء[1]، وكذلك العناوين الداخلية ذات الصياغة الوظيفية في قصيدته الأخرى: فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال، ومنها: ب ـ الخجل... وهل هو شعور غريب؟ و: ج ـ مساءلات، و: د ـ مساءلات أخرى[2].

أمّا أمل دنقل؛ فإن ديوانه: العهد الآتي يضم سبع قصائد مكتظة بالعناوين الداخلية المحاكية لعناوين الأسفار القديمة؛ وكأننا أمام كتاب مكوّن من أبواب وفصول[3]، ودرج عدد من الشعراء على استعمال عنوانين داخليين يُشعر أحدهما القارئ ببداية النص الشعري؛ مثل: مقدمة، أو فاتحة، أو مفتتح، أو مدخل، بينما يُشعره الآخر بنهاية النص؛ مثل: خاتمة، أو مختتم؛ وكأننا أمام تقسيم منهجي لبحث علمي، أو كتاب نثري، وليس قصيدة، وممن سلك هذا السبيل في العنونة الداخلية: غازي القصيبي[4]، وأحمد سويلم[5]، ومحمد الخطراوي[6]، وعبد الرحمن العشماوي[7]، وعبد الله الزيد[8].

بل وصل الأمر إلى العنونة بالملاحظات، والهوامش؛ وبهذا تكتمل صورة البحث العلمي ذي الحواشي والتعليقات، ومن شواهد ذلك: عنوان محمود درويش: ملاحظة على الأغنية[9]، وعنوان أحمد الصالح: هوامش[10]. واختار عبد الله الرشيد العنونة بمصطلحات مستمدة من علم الحديث؛ من خلال عنوانيه الداخليين: متن، و: إسناد[11]. ومن الواضح

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 295 ـ 301.
(2) انظر: المصدر السابق: 359 ـ 363، وانظر فيه أيضًا: 375.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 281 ـ 339.
(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 647 ـ 653.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 280 ـ 284.
(6) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 117 ـ 124.
(7) انظر: **عناقيد الضياء**: 92 ـ 100.
(8) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 250 ـ 272.
(9) انظر: **ديوانه** 1/ 198.
(10) انظر: **عندما يسقط العزاف**: 149، وانظر فيه أيضًا: 41 ـ 43.
(11) انظر: **خاتمة البروق**: 124 ـ 127.

أن دافع هؤلاء الشعراء لاختيار مثل هذه العناوين الداخلية هو: الرغبة في التجديد، وإثارة المتلقي، وهي قد تُثير المتلقي حقًا؛ ولكن نحو النفور منها؛ لإحساسه بعمق النزعة النثرية في القصيدة[1].

3 ـ التكرار والنمطية

والمقصود: أن العناوين الداخلية لا تنبع من التجربة الخاصة بالقصيدة، بل يلجأ الشعراء إلى عناوين داخلية معينة ما يزالون يكررونها في قصائدهم، ومن أبرز هذه العناوين الداخلية المكررة بين الشعراء: فاتحة، وخاتمة، وصوت، وصدى، ومشهد، وهناك بعض الشعراء يصوغ عناوين داخلية أقلّ شيوعًا؛ لكنه يُعاود استعمالها في أكثر من قصيدة، ومنهم: عبد الله الزيد الذي كرر عنوانه الداخلي: أغنية للمجيء في قصيدتين مستقلتين[2]، وكذلك فعل مع عناوينه: استحضار[3]، و: انفعال[4]، و: سيرة[5]، و: حالة[6].

وقد انتقد محمد منوّر الشاعر أحمد الصالح؛ بسبب نمطية عناوينه الداخلية في قصيدته: ليلى تُورِق[7]، وبسبب افتقاد الرابط الدلالي بينها، وبين المقاطع المعنْونة بها، فهي في رأي الناقد لم تُضِف إلى النص ما يُسوِّغ وجودها فيه، ومن هنا فإن انتزاعها منه لا يغيِّر شيئًا من دلالاته وإيحاءاته[8].

أنواع العناوين الداخلية

وأبرز هذه الأنواع: العنوان النصي؛ والعنوان الرقمي، وعنوان الحرف، وعنوان التاريخ والأوقات، وهي بالتفصيل كما يأتي:

---

(1) انظر: **نقد الشعر**: 118.

(2) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 50، 61.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 51، 131.

(4) انظر: المصدر السابق: 199، 232.

(5) انظر: المصدر نفسه: 251، 287.

(6) انظر: المصدر نفسه: 198، 297.

(7) انظر: **ديوانه: انتفضي أيتها المليحة**: 15 ـ 20.

(8) انظر: **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**: 653 ـ 657.

1 ـ العنوان النصي

والمقصود بالعنوان النصي هو: العنوان المكوّن من عبارة موجزة تلخِّص ما تحتها، ويسمّيه رشيد يحياوي: العنوان اللغوي؛ تمييزًا له من العنوان الرقمي[1]، وتفضِّل امتنان الصمادي العناوين النصية على عناوين الأرقام؛ لأن العنوان النصي يُسهِم في إنتاج الدلالة، بينما يقتصر عنوان الأرقام على الترتيب التسلسلي للمقاطع[2]، ومن شواهد العناوين الداخلية النصية: العناوين الداخلية التي وضعها إيليا أبو ماضي لقصيدته: الأسطورة الأزلية، ومنها: الفتى، و: الشيخ، و: الحسناء، و: الجارية، و: الفقير، و: الغني[3]، وتكشف هذه العناوين الأسلوب الحواري الذي بُنيت عليه القصيدة.

ومن العناوين الداخلية النصية: عناوين قصيدة سعدي يوسف: رسائل جزائرية، ومنها: أمطار حزيران، و: مساء في مرفأ صيد، و: سيدي بلعباس[4]، وعناوين قصيدة أمل دنقل: كلمات سبارتكوس الأخيرة، وهي: مزج أول، و: مزج ثانٍ، و: مزج ثالث، و: مزج رابع[5]، وتنظِّم هذه العناوين خواطر هذا الثائر الإغريقي ضد الإمبراطورية الرومانية[6] ورسائله، وهي في حقيقتها خواطر الشاعر ورسائله إلى معاصريه، ومن هذه العناوين أيضًا: عنوانا قصيدة هيفاء الحمدان: طيف، وهما: قبل..!، و: بعد[7].

2 ـ العنوان الرقمي

وهو أكثر انتشارًا في العناوين الداخلية من العنوان النصي، ومع أن هذا النمط من العناوين يفتقد اللغة؛ فإنه لا يخلو من الدلالة؛ إذْ «ليست

(1) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 162.
(2) انظر: **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**: 32.
(3) انظر: **ديوانه**: 829 ـ 838، وانظر فيه أيضًا: 191 ـ 206.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 330 ـ 332.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 91 ـ 95.
(6) انظر: **الموسوعة العربية العالمية** 12/ 107.
(7) انظر: **تفقُّد غيابك**: 9.

الأرقام عناوين فارغة؛ ما دامت تُعطي هُويّة للمقطع؛ بما يميِّزه عن مجاوريه من باقي المقاطع»[1]، وظهرت بواكير العنوان الرقمي في مرحلة الشعراء الوجدانيين؛ مثل: إيليا أبو ماضي[2]، وأحمد زكي أبو شادي[3]، وإبراهيم ناجي[4]، وحسن القرشي[5]، وامتازت هذه المرحلة بالاعتدال في استعمال العنوان الرقمي؛ من جانبين: عدد القصائد التي تُستعمل فيها العناوين الرقمية، وعدد العناوين الرقمية داخل القصيدة التي لم تكن تتجاوز في الغالب أربعة عناوين.

ومع مجيء الشعراء المعاصرين استحال هذا الاعتدال إلى إسراف وتزيّد في الجانبين أيضًا، فكثرت القصائد المشتملة على العناوين الرقمية، وتبارى الشعراء في الاستكثار منها داخل القصيدة الواحدة، وأصبح من المألوف أن تشتمل القصيدة على عشرة عناوين رقمية؛ فأكثر؛ كما هو الحال عند نزار قباني[6]، والبياتي[7]، ومحمود درويش[8]، وإبراهيم الوافي[9].

ومن الظواهر اللافتة في العنوان الرقمي: استعمال بعض الشعراء الأرقام الرومانية[10]؛ لترتيب مقاطع القصيدة، ومنهم: خليل شيبوب[11]،

---

(1) الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي: 153.

(2) انظر: **ديوانه**: 770 ـ 775.

(3) انظر: **الشعلة**: 60 ـ 61.

(4) انظر: **ديوانه**: 38 ـ 42، 146 ـ 147.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 459 ـ 464، 3/ 292 ـ 295.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 343 ـ 355، 741 ـ 751، 839 ـ 849.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 205 ـ 211، 323 ـ 330، 442 ـ 446.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 342 ـ 352، 2/ 379 ـ 386.

(9) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 11 ـ 48.

(10) الأرقام الرومانية: نظام ترقيم قديم كان معتمدًا في أوروبا قبل أن تقتبس من الحضارة العربية الإسلامية نظام ترقيمها المتضمن للصفر الذي اختصر الترقيم القديم المعقّد، وتُكتب الأرقام الرومانية على هذا النحو: I, II, III, VI؛ انظر: **الموسوعة العربية العالمية** 1/ 535 ـ 536، **وموسوعة الأعداد**: 39.

(11) انظر: **الفجر الأول**: 66، 103 ـ 104.

ويوسف الخال[1]، ومحمود درويش[2]، ومحمد النبهان[3]، وتدل هذه الظاهرة على السعي الدائب عند الشعراء المعاصرين إلى إثارة الاستغراب ولفت الأنظار؛ حتى في طريقة كتابة العناوين الرقمية داخل القصيدة، ولتحقيق هذه الإثارة أيضًا جمع محمود درويش بين الأرقام العربية والأجنبية؛ لعنونة مقاطع قصيدته: قصيدة الأرض[4].

وقبل أن أنتقل إلى النوع الثالث للعناوين الداخلية أودّ **التنبيه** على أمر يتعلق بالنوعين السابقين: النصي، والرقمي، وهو: أن **الفصل بين هذين النوعين لا يعني نفي اجتماعهما** معًا في العناوين الداخلية لقصيدة واحدة؛ إذْ كثيرًا ما يحدث هذا، ولهذا الاجتماع **صورتان: أولاهما**: أن تكون العناوين الداخلية نصية مرقّمة؛ كما في عنواني قصيدة ميخائيل نعيمة: من سِفر الزمان، وهما: 1 ـ إلى سنة مدبِرة، و: 2 ـ إلى سنة مقبِلة[5]، وعناوين قصيدة إبراهيم ناجي: ملحمة السراب، وهي: 1 ـ السراب في الصحراء، و: 2 ـ السراب على البحر، و: 3 ـ السراب في السجن[6]، ولهذا العنوان النصي المرقّم شواهد أخرى عند الشابي[7]، والبياتي[8]، وفدوى طوقان[9].

أمّا **الصورة الأخرى** لاجتماع النوعين السابقين في قصيدة واحدة؛ فهي: أن يُزاوج الشاعر بين العناوين النصية والرقمية داخل القصيدة؛ كما صنع إبراهيم الوافي الذي افتتح قصيدته: طفل القصيدة بعنوان داخلي نصي هو: فاتحة، ثم جعل بقية العناوين الداخلية رقمية[10]، ولهذه الصورة من

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 220 ـ 226، 324 ـ 331.

(2) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 77 ـ 81.

(3) انظر: **دمي حجرٌ على صمت بابك**: 29 ـ 73، 83 ـ 94، 122 ـ 128.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 635 ـ 649.

(5) انظر: **همس الجفون**: 26 ـ 27.

(6) انظر: **ديوانه**: 161 ـ 166.

(7) انظر: **أغاني الحياة**: 109 ـ 110.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 433 ـ 434، 482 ـ 486.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 476 ـ 480.

(10) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 207 ـ 220.

العنونة الداخلية حضور أيضًا عند فدوى طوقان[1]، وأمل دنقل[2]، ومحمد شمس الدين[3].

3 ـ عنوان الحرف

ويأتي على **ضربين**: **الأول**: أن تتعاقب العناوين الداخلية على هيئة حروف متسلسلة أبجديًا؛ على هذا النحو من الترتيب: أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، وممن سلك هذه الطريقة في العنونة الداخلية: سعد الحميدين[4]، وعبد الله الرشيد[5]، والرشيد أكثر احتفاء بها، وتكريرًا لها، وهذه العنونة الأبجدية المتسلسلة من أوضح الشواهد على النـزعة النثرية للعناوين الداخلية.

والضرب الآخر هو: أن يكون عنوان الحرف رمزًا لاسم علَم، أو اختصارًا لكلمة، فقد وضع أحمد الصالح في إحدى قصائده ثلاثة عناوين داخلية على هيئة حروف، وهي: س، ع، د[6]، وهي بمجموعها تكوِّن الاسم الأول من: سعد الحميدين الذي أهدى الشاعر إليه القصيدة، ووضعت فاطمة القرني[7]، وياسر آل غريب[8] عنواني: س، و: ج؛ اختصارًا لكلمتي: السؤال، والجواب.

4 ـ عنوان التاريخ والأوقات

ويقترب هذا النوع من أسلوب صياغة المذكِّرات؛ إذْ تتوالى العناوين الداخلية مؤرِّخة لمقاطع القصيدة، ومن شواهد عناوين **التاريخ**: العناوين

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 457 ـ 465.

(2) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 111 ـ 113.

(3) انظر: **حدائق آسيا**: 26 ـ 32.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 93 ـ 95.

(5) انظر: **خاتمة البروق**: 105 ـ 108، 144 ـ 146، **وحروف من لغة الشمس**: 73 ـ 74، ونسيان يستيقظ: 69 ـ 72.

(6) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 40 ـ 42.

(7) انظر: **احتفال**: 54 ـ 55.

(8) انظر: **أتنفّس الألوان**: 62 ـ 64.

الداخلية لقصيدة البياتي: مذكّرات رجل مجهول، ومنها: 8 نيسان، و: 16 حزيران، و: 13 تموز، و: 29 أيلول[1]، ومن شواهده: قصيدة زياد آل الشيخ: مدوّنة لبيروت المبنية على مقاطع اليوميات المعنْونة بتواريخ متسلسلة تبدأ بـ: 12 يوليو 2006م، وتنتهي بـ: 10 أغسطس 2006م[2].

أمّا عناوين **الأوقات** فمن شواهدها: العناوين الداخلية لقصيدة: غيمة لي.. وقميص لفتنتها لعلي الدميني، وهي: فجر الإثنين، و: مساء الأحد، و: صباح الجمعة[3]. والعناوين الداخلية المرتبطة بالأوقات أكثر ترابطًا ـ في الغالب ـ من عناوين التاريخ؛ بسبب تقارب الأوقات، وامتداد الإحساس الشعري الموحّد فيها.

علاقة عنوان القصيدة بالعناوين الداخلية

تتلخص مهمة العناوين الداخلية في تقسيم القصيدة إلى مقاطع متسلسلة ومترابطة فيما بينها؛ لتحقيق الرؤية الكلية للقصيدة؛ فهو تقسيم موقّت من أجل التوحد الدائم، ومن هنا تتضافر العناوين الداخلية فيما بينها من ناحية، ثم مع العنوان الرئيس من ناحية أخرى؛ لتمثيل هذه الرؤية الكلية، ولعل وصف: القصيدة العنقودية هو أدق تعبير عن هذا النمط من القصائد ذات المقاطع المعنْونة[4]، وكان البياتي قد أشار إلى أن قصائده الطويلة «مقسّمة إلى عناقيد؛ كلّ عنقود منها يمكن أن يُقرأ وحده؛ ولكنّ محصِّلة عناقيد القصيدة النهائي يشكِّل وحدة جديدة لهذه العناقيد؛ بالرغم من وحدة كلّ عنقود منها على انفراد»[5].

ويقودنا كلام البياتي هنا إلى الحديث عن سمة: **التنازع الوظيفي** في دلالة العنوان الداخلي؛ إذْ هو من جهة مستقلّ ومكتفٍ دلاليًا بحدود

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 201 ـ 203.
(2) انظر: **مدوّنة لبيروت**: 5 ـ 59.
(3) انظر: **بياض الأزمنة**: 89 ـ 96.
(4) انظر: **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**: 98.
(5) **كنتُ أشكو إلى الحجر**: 51، وقوله: «النهائي يُشكِّل» غير متطابق مع الموصوف، والصحيح: النهائية تُشكِّل.

المقطع الذي يُعنْونه، وهو من جهة أخرى منتمٍ إلى النص الأكبر، ومعبِّر بقدْر جزئي عن الدلالة الكُبرى له التي تتمثل في العنوان الرئيس: إيماءً، أو تصريحًا، وهذا يعني أن «كلّ عنوان داخلي تعتمل فيه حركة مزدوجة: حركة جاذبة تعزله، وتفصله، وتُغلقه حول حدوده، وحركة نابذة تنتزعه من الانكفاء والاستقلال، والاكتفاء الذاتي»[1].

ومن هنا تنبع أهمية العنوان الرئيس الذي يشدّ هذه العناوين الداخلية نحوه؛ مُوائمًا بين دلالاتها، وكاشفًا عن البؤرة الدلالية التي تلتقي عندها، وقد تحدث مصطفى سلوي عن أثر العنوان الرئيس في توحيد العناوين الداخلية، والربط بين معانيها؛ من خلال **نوعين** من الارتباط، وهما: اشتراك هذه العناوين جميعًا ـ بما فيها العنوان الرئيس ـ في الارتباط بالنص الذي تُعنْونه، ثم ارتباط هذه العناوين بعضها ببعض؛ ولا سيما بالعنوان الرئيس[2]، وتتعدد أوجه حضور العنوان الرئيس في العناوين الداخلية، فقد يكون حضوره من جهة **اللفظ**؛ بأن يتضمن العنوان الداخلي لفظًا من ألفاظ العنوان الرئيس، وقد يكون من جهة **الدلالة**؛ عبر توسعة المعنى، أو تضييقه، وقد يكون من **الجهتين معًا**، فتتقارب ألفاظهما ودلالاتهما[3].

وبصورة عامة فإن العلاقة بين العنوان الرئيس، والعناوين الداخلية النصية أعمق دلالة، وأكثر تنوّعًا من العلاقة بينه، وبين العناوين الرقمية، وربما كان الترتيب هو أبرز علاقة دلالية تربط العناوين الداخلية الرقمية بالعنوان الرئيس.

وهناك حالات تبرز فيها العلاقة الوثيقة بين عنوان القصيدة الرئيس، وعناوينها الداخلية، ولعل **أهمّ هذه الحالات** هي: أن يكون العنوان الرئيس مشتمِلًا على جمع أو كائن قابل للتجزئة، أو على عدد، أو على تاريخ وأوقات، أو أن تكون العناوين الداخلية ممثِّلة للأصوات والمشاهد

(1) **العنوان في الرواية العربية**: 140.

(2) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 173.

(3) انظر: المصدر السابق: 182 ـ 183.

المتعدِّدة في القصيدة الدرامية والحوارية، بالإضافة إلى علاقات دلالية متفرِّقة، وهي بالتفصيل كالآتي:

1 ـ اشتمال العنوان الرئيس على جمع أو كائن قابل للتجزئة

تضمّ هذه الحالة أكثر الشواهد على ارتباط عنوان القصيدة بعناوينها الداخلية، وغالبًا ما تكون العلاقة هي: **التفصيل بعد الإجمال**، ولها **نمطان**: **الأول**: أن تقتصر العناوين الداخلية على التكرار المتصاعد عدديًا، ومن شواهد هذا النمط: قصيدة محمد عمران: شجرة القصيدة؛ بعناوينها الداخلية: غصن1، غصن2، غصن3، غصن4[1]، وقصيدة محمد بنّيس: آخر مذكّرات المعتمد بن عبّاد؛ بعناوينها الداخلية: المقطع الأول، المقطع الثاني، المقطع الثالث، المقطع الرابع[2]، وقصيدة عبد الله الرشيد: وجهان في القضية؛ بعناوينها الداخلية: الوجه الأول، الوجه الآخر[3]، ولهذا النمط شواهد أخرى عند غازي القصيبي[4]، وعلوي الهاشمي[5]، وحسن الأمراني[6]، ومحمد شمس الدين[7]، ومحمد الخطراوي[8]، وإبراهيم صعابي[9]، وعبد الله الخشرمي[10].

وضمن هذا النمط قد تقتصر العناوين الداخلية على الترقيم المتصاعد؛ دون أن تشتمل على أي نص، ومن شواهد ذلك: قصيدة عبد الرحمن العشماوي: قُصاصات من حقيبة الذكرى، وتضمنت عشرة عناوين رقمية متصاعدة[11]، وقصيدة محمد الثبيتي: فواصل من لحن بدوي

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 4/ 121 ـ 124.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 52 ـ 60.

(3) انظر: **نسيان يستيقظ**: 38 ـ 39.

(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 559 ـ 565.

(5) انظر: **العصافير وظلّ الشجرة**: 139 ـ 183.

(6) انظر: **الزمان الجديد**: 95 ـ 98، 115 ـ 120، 163 ـ 171.

(7) انظر: **حدائق آسيا**: 232 ـ 235.

(8) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 117 ـ 124.

(9) انظر: **وقفات على الماء**: 119 ـ 125.

(10) انظر: **خارطة المرايا**: 65 ـ 72.

(11) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 37 ـ 49.

قديم، وتضمنت ثلاثة عناوين رقمية متصاعدة[1]، وقصيدة عبد الله الزيد: فقرات من هطول التداعي، وتضمنت خمسة عناوين رقمية متصاعدة[2].

والنمط الثاني: أن يختص كل عنوان داخلي باسم خاص به يُمثِّل جزءًا من دلالة العنوان الرئيس، وهذا النمط هو الأكثر تشويقًا؛ لأنه مبني على التنويع، ومن شواهده: قصيدة حسن عبد الوارث: خربشات على جدار آيل للأرق؛ بعناوينها الداخلية: قالت عدن، سِفر اللوعة، آخر القنديل[3]، وقصيدة فاطمة القرني: بطاقات؛ بعناوينها الداخلية: حمراء، صفراء، رمادية، سوداء[4]، ولهذا النمط حضور أيضًا عند محمد شمس الدين[5]، وعلي الدميني[6]، وفيصل أكرم[7].

وحضور هذا النمط أوضح في عناوين حسن الأمراني بخاصة، ومن ذلك قصيدته: أحاديث عابرة قبل يوم الخروج؛ بعناوينها الداخلية: حديث الغربة، حديث السيف والعشق، حديث العصمة، حديث القرية[8].

2 ـ اشتمال العنوان الرئيس على عدد

حين يكون العنوان الرئيس مشتمِلًا على عدد؛ فإن العناوين الداخلية تتكوّن وفقًا لهذا العدد، وتعبِّر عنه بدلالتها؛ وبعدد المرات التي ترِد فيها؛ وبهذا تصبح العلاقة بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيس هي: **التفصيل بعد الإجمال**، ولها نمطان: **الأول:** أن تشترك العناوين الداخلية مع العنوان الرئيس **في العدد واللفظ والدلالة**، ومن شواهد هذا النمط: قصيدة بلند

(1) انظر: **ديوانه**: 173 ـ 176، وانظر فيه أيضًا: 153 ـ 161.

(2) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى**: 29 ـ 37.

(3) انظر: **ما خفي من التفاصيل**: 74 ـ 78، وانظر فيه أيضًا: 64 ـ 66.

(4) انظر: **احتفال**: 87 ـ 89، وانظر أيضًا: **ديوانها الآخر**: **عندما غنّى الجنوب**: 77 ـ 80.

(5) انظر: **حدائق آسيا**: 386 ـ 394.

(6) انظر: **بياض الأزمنة**: 33 ـ 43.

(7) انظر: **الصوت.. الشارع**: 103 ـ 105.

(8) انظر: **الزمان الجديد**: 35 ـ 42، وانظر فيه أيضًا: 45 ـ 48، 77 ـ 92.

الحيدري: حلم في أربع لقطات؛ بعناوينها الداخلية: لقطة أولى، لقطة ثانية، لقطة ثالثة، لقطة رابعة تصوير من الخارج[1]، وقصيدة سعدي يوسف: الجسور الثلاثة؛ بعناوينها الداخلية: الجسر الأول، الجسر الثاني، الجسر الثالث[2]، ولهذا النمط شواهد أخرى عند محمد عمران[3]، وعزت الطيري[4].

والنمط الآخر هو: أن تشترك العناوين الداخلية مع العنوان الرئيس **في العدد والدلالة؛ دون اللفظ**، ومن شواهده: قصيدة عبد الرحمن شكري: الكونان؛ بعنوانيها الداخليين: قلب اليائس، و: قلب الآمل[5]، وقصيدة نزار قباني: سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت، وتضمنت سبعة عناوين رقمية متصاعدة[6]، وقصيدة أحمد حجازي: ثلاث أغنيات للحرب؛ بعناوينها الداخلية: الحديد والجسد، عَلَم القنطرة شرق، دمشق تقاتل[7]، ولهذا النمط شواهد أخرى عند صالح جودت[8]، ونازك الملائكة[9]، ومحمد شمس الدين[10].

3 ـ اشتمال العنوان الرئيس على تاريخ أو أوقات

والرابط في هذه الحالة بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية هو رابط زمني، ومن شواهدها: قصيدة محمود درويش: أيام الحب السبعة، ومن عناوينها الداخلية: الثلاثاء: عنقاء، الأربعاء: نرجسة، الخميس: تكوين، الجمعة: شتاء آخر[11]، وقصيدة إبراهيم الوافي: هذيان طفل لم

(1) انظر: **ديوانه**: 575 ـ 577.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 372 ـ 374، وانظر فيه أيضًا: 144 ـ 146.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 107 ـ 114.
(4) انظر: **عبير الكمنجات**: 97 ـ 103.
(5) انظر: **ديوانه** 4/ 390 ـ 391، وانظر فيه أيضًا: 3/ 265.
(6) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 329 ـ 342، وانظر فيه أيضًا 1/ 529 ـ 533.
(7) انظر: **كائنات مملكة الليل**: 31 ـ 35.
(8) انظر: **أنغام من القاهرة**: 5 ـ 7.
(9) انظر: **ديوانها** 2/ 454 ـ 462.
(10) انظر: **حدائق آسيا**: 15 ـ 23.
(11) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 142 ـ 148.

ينم، ومن عناوينها الداخلية: الليلة الأولى، الليلة الثانية، الليلة الثالثة[1]، ويتناسب في هذه القصيدة سهر الطفل الوارد في العنوان الرئيس مع تعاقب الليالي في العناوين الداخلية التي وصلت إلى اثنتي عشرة ليلة، ومنها: قصيدة فاطمة القرني: أزمنة، ومن عناوينها الداخلية: إشراق، اتقاد، غروب[2]، وهناك شواهد أخرى عند البياتي[3]، وغازي القصيبي[4]، ومحمد شمس الدين[5]، وعبد الله الزيد[6].

4 ـ عناوين الأصوات المتعددة والمشاهد المتنوعة داخل القصيدة الدرامية، أو الحوارية

تتميز هذه الحالة بأن العناوين الداخلية هي التي تكشف الدلالة الكامنة في العنوان الرئيس، كما أنها صاحبة الأثر الأكبر في الترابط بينها وبين العنوان الرئيس، ولها **نمطان**: **الأول: نمط الأصوات المتعددة**: ومن شواهده: قصيدة إيليا أبو ماضي: الأسطورة الأزلية، ومن عناوينها الداخلية: الفتى، الشيخ، الحسناء، الجارية، الفقير، الغني[7]، وقصيدة نازك الملائكة: الفيضان؛ بعناوينها الداخلية: 1 ـ صوت التشاؤم، 2 ـ صوت الأمل، 3 ـ صوت الشاعر[8]، وقصيدة صلاح عبد الصبور: 4 أصوات ليلية للمدينة المتألِّمة؛ بعناوينها الداخلية: صوت، صوت مجموعة رجال، صوت مجموعة نساء، صوت الشاعر[9]، ولهذا النمط شواهد أخرى عند سميح القاسم[10]، ومحمود درويش[11]، وسعد الحميدين[12].

(1) انظر: **وحدها تخطو على الماء**: 51 ـ 91.
(2) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 99 ـ 102.
(3) انظر: **ديوانه 1/** 201 ـ 203.
(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 405 ـ 410.
(5) انظر: **حدائق آسيا**: 155 ـ 158.
(6) انظر: **ولو ألقى معاذيره**: 51 ـ 66.
(7) انظر: **ديوانه**: 829 ـ 838.
(8) انظر: **ديوانها 1/** 646 ـ 652.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 369 ـ 371.
(10) انظر: **ديوانه**: 548 ـ 554.
(11) انظر: **ديوانه 1/** 141 ـ 152.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 99 ـ 103.

والنمط الثاني هو: نمط المشاهد المتنوعة، ومن شواهده: قصيدة سعدي يوسف: إليكِ.. أيتها الجزائر، ومن عناوينها الداخلية: 1 ـ وحدات من جيش التحرير تدخل المدينة، 2 ـ أنا في شارع، 3 ـ طفل في ساحة بتلمسان[1]، وقصيدة خليل حاوي: وجوه السندباد، ومن عناوينها الداخلية: 1 ـ وجهان، 2 ـ سجين في قطار، 3 ـ مع الغجر، 4 ـ بعد الحمّى[2]، وقصيدة: الفُرسان لغازي القصيبي، ومن عناوينها الداخلية: المشهد1: عنترة العبسي، المشهد2: مصعب بن الزبير، المشهد3: طارق بن زياد[3].

تبقى الإشارة إلى **ثلاث ملحوظات** تتعلق بعناوين الأصوات المتعددة: **الأُولى**: أن بعض القصائد تتضمن عناوين داخلية للأصوات المتعددة؛ **لكنّ تعدّدها ظاهري**؛ إذْ لا تعبِّر عن تنوع حقيقي بين العناوين الداخلية في الرؤى وزوايا النظر، بل تتوالى فيها الأصوات؛ لتعزيز موقف محدد للشاعر، فهي أقرب إلى عرض الفكرة الواحدة بأساليب متنوعة؛ مما يُضعف البُعد الدرامي المبني على تنمية الصراع في القصيدة، ومن شواهد هذا: عناوين الأصوات الداخلية في قصيدة عبد الرحمن العشماوي: حليمة والصوت والصدى[4]، وكذلك في قصيدة عبد الله الرشيد: قلق الأزمنة[5].

والملحوظة الثانية هي: **أن بعض الشعراء يُبالغ في حشد عناوين الأصوات** داخل القصيدة، فيُرِبك المتلقي، ويُشتِّت قدرته على تلمس العلاقات بين هذه العناوين المتوالية، وعنوان القصيدة الرئيس؛ ولا سيما إذا كانت هذه العناوين الداخلية تحمل الكلمة نفسها دون تغيير؛ كما فعل محمد عمران في قصيدته: الجوع والضيف، فقد كرّر عنواني: صوت، و: أصوات إحدى عشرة مرة[6]، فأربك القارئ، وأضعف قدرته على التمييز بين هذه الأصوات، وعلى سبر وجوه العلاقة بينها وبين العنوان الرئيس.

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 315 ـ 317.
(2) انظر: **ديوانه**: 219 ـ 249، وانظر فيه أيضًا: 315 ـ 383.
(3) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 41 ـ 50.
(4) انظر: **حليمة والصوت والصدى**: 5 ـ 52.
(5) انظر: **نسيان يستيقظ**: 99 ـ 101.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 153 ـ 175.

والملحوظة الثالثة هي: **أن عناوين الأصوات المتعددة داخل القصيدة قد تشير أيضًا إلى تعدد الأزمان،** فيتداخل فيها زمن النص مع زمن التلقي، وهو تداخل افتراضي مبنيّ على تخيل الشاعر لكيفية استجابة المتلقي للنص، ومن شواهد هذا: العناوين الداخلية التي وضعها سعدي يوسف لقصيدته: انطباعات عن أغنية في قطار الساعة 18، وهي: الأغنية، 1 ـ انطباع المسافر ذي الكوفية والعقال، 2 ـ انطباع الشرطي، 3 ـ انطباع المغني نفسه، 4 ـ انطباع سعدي يوسف، 5 ـ انطباع مرتِّب الحروف، أغنية أخرى كُتِبت خصوصًا لمرتِّب الحروف[1]، فهذه العناوين أشبه بالعرض المسرحي الذي يمتزج فيه النص مع ما بعده؛ إذْ تُقدَّم القصيدة، ثم تُعرَض آراء الجمهور ـ ومنهم: الشاعر، ومرتِّب الحروف ـ حولها، ثم يُعاد إبداع القصيدة؛ بناء على مواقف المتلقين، ومن الواضح أن هذه العناوين الداخلية كلها تنتظم ضمن الانطباعات التي أشار إليها العنوان الرئيس للقصيدة.

وقد طبّق هذا الأسلوب أيضًا تركي الزميلي في عناوينه الداخلية لقصيدته: أهازيج، وهي: القصيدة، و: تلقّيات، و: خارج النص[2]، فهذه العناوين تبدأ بتعيين النص، ثم تعرض تلقّياته؛ أي: آراء الجمهور حوله، ثم تعود إلى الشخصية التي تدور حولها القصيدة؛ لتتحدث أخيرًا خارج المتن، وبعد استيعاب آراء المتلقّين.

وهذا الجمع بين النص، وما بعد تلقّيه أصبح الآن من أساليب العرض الجديدة في بعض الروايات المعاصرة التي تمزج في نسيجها القصصي بين العالم الروائي المتخيَّل، والعالم الواقعي الحقيقي الذي يعيش فيه كاتب القصة، وبهذا الانتقال المتكرر بين العالمين تُربِك الرواية ـ عامدةً ـ القارئ، وتجعله غير قادر على فرز الحقيقة من الخيال فيها؛ كما صنعت علوية صُبح في روايتها: مريم الحكايا.

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 390 ـ 392.

(2) انظر: **مدد**: 127 ـ 131.

5 ـ علاقات دلالية متفرّقة بين عنوان القصيدة وعناوينها الداخلية

وأبرز هذه العلاقات الدلالية بينهما هي: التفسير، والتلازم، والانحياز، فمن شواهد علاقة **التفسير**: قصيدة: حديث الطين لإبراهيم الوافي؛ بعناوينها الداخلية: المدخل، الغرفة الأولى، الفناء، الغرفة الأخرى، خروج(1)، فهذه العناوين الداخلية المكانية هي التي فسّرت مقصد الشاعر من عنوان القصيدة الرئيس، فأدرك القارئ أن حديث الطين يعني: إيحاءات هذا المنزل الطيني في نفس الشاعر.

ومن شواهد علاقة **التلازم** بين عنوان القصيدة وعناوينها الداخلية: قصيدة: كلمات مائية لمحمد العلي؛ بعنوانيها الداخليين: 1 ـ مسوّدة، 2 ـ مبيّضة(2)، فالشاعر حين ذكر الكلمات في العنوان الرئيس؛ أورد بعض لوازم كتابتها في العنوانين الداخليين.

ومن شواهد علاقة **الانحياز**: قصيدة: بعد الجليد لخليل حاوي التي انحاز عنوانها الرئيس إلى أحد عنوانيها الداخليين، وهما: 1 ـ عصر الجليد، 2 ـ بعد الجليد(3)، وقد عبّر الناقد سامح الرواشدة عن هذا الانحياز بقوله: «إن رفع العنوان الداخلي الثاني: بعد الجليد؛ ليصبح عنوانًا للنص كلّه يعني أن الشاعر يتبنّى دلالة هذا العنوان؛ لارتباطه الوثيق بالحياة والانبعاث»(4)؛ أي أن في العنوان الرئيس للقصيدة استشرافًا للمستقبل المشرِق الذي يعِد به العنوان الداخلي الثاني.

ومن شواهد هذه العلاقة أيضًا :قصيدة غازي القصيبي :ليلة العودة التي انحاز عنوانها الرئيس إلى آخر عناوينها الداخلية الثلاثة، وهي :ليلة الفرار، بعد الفرار، ليلة العودة(5)، ومن خلال تبنّي العنوان الداخلي

---

(1) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 66 ـ 68.

(2) انظر: **لا ماء في الماء**: 109 ـ 110.

(3) انظر: **ديوانه**: 115 ـ 117.

(4) **إشكالية التلقي والتأويل**: 98.

(5) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 257 ـ 260.

الثالث، وإقصاء العنوانين الآخرين نُدرك أن القصيدة بمجملها تتبنّى المواجهة، وتنبذ الخوف والتردد، وهو ما صرّح البيت الأخير به[1].

أُشير أخيرًا إلى أن العلاقة بين عنوان القصيدة والعناوين الداخلية قد تكون **ضعيفة** في بعض الأحيان؛ بحيث يصعب تقدير الروابط بينها، وكثيرًا ما يكون ذلك بسبب أن العناوين الداخلية نفسها غير مترابطة فيما بينها؛ لغموض الدلالة فيها، ومن شواهد ذلك: قصيدة أحمد حجازي: جيرنيكا أو الساعة الخامسة، ومن عناوينها الداخلية: خطبة لوسياس الأخيرة، بحارة ماجلان، بابلو نيرودا[2]، وقد اجتمع في هذه العناوين غموض الدلالة، وضعف الترابط فيما بينها، وخفاء وجه العلاقة بينها وبين عنوان القصيدة الرئيس.

ويتحول هذا المأخذ إلى ظاهرة لافتة في العناوين الداخلية عند فيصل أكرم، ومن شواهد ذلك: قصيدته: تفاسير أخرى؛ بعناوينها الداخلية: الخريف، الجداول، الجسور، طَلَبة التيه، الجنايات[3]، ويبدو أن الشاعر يتقصد الغموض والإغراب؛ ليس في عناوينه فحسب، بل في مجمل صياغته الشعرية.

---

(1) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 260.

(2) انظر: **كائنات مملكة الليل**: 71 ـ 78، ولوسياس: خطيب وسياسي إغريقي؛ كما فسّر الشاعر في الحاشية، أمّا بابلو نيرودا: فهو شاعر تشيلي معاصر؛ انظر: **موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب**: 439.

(3) انظر: **آتٍ من الوادي**: 61 ـ 63، وانظر فيه أيضًا: 77 ـ 79، ثم انظر ديوانيه الآخرين: **الصوت.. الشارع**: 35 ـ 37، 145 ـ 147، **وكبار**: 23 ـ 25، 30 ـ 32.

المبحث الثالث

علاقة العنوان بالقصيدة

صلة العنوان بالنص هي إحدى خصائصه الأصيلة؛ كما سبق الحديث عنها بالتفصيل[1]، وفي مجال الشعر تمثّل القصيدة سياق العنوان الذي يُفسِّره، ويضبط دلالاته، فالعنوان هو المتن، أو النص الأصغر، والقصيدة هي الشرح، أو النص الأكبر، وبتعبير أوجز فإن العنوان هو: النصّ مكثّفًا، والنص هو: العنوان موسّعًا[2]، وارتباط العنوان بنصّه أقوى في القصيدة؛ منه في الديوان؛ بسبب اتساع الديوان، وتعدد نصوصه، وقد تتابع النقّاد السيميائيون على تأكيد العلاقة الوثيقة بين العنوان والنص، ومنهم: الناقد الفرنسي شارل غريفل الذي عبّر عن هذه العلاقة بالقول: إن العنوان سؤال، والنص إجابة عنه[3]؛ غير أن هذه الإجابة هي في حقيقتها إجابة موقتة[4]؛ ريثما يولّد النص نفسه أسئلة أخرى للمتلقي تحتاج إلى أجوبة أعمق.

على أن هذه العلاقة بين العنوان والنص لا تسير في اتجاه واحد، بل هي في حقيقتها **تبادلية**، فكلٌّ منهما يفسّر الآخر، ويُحيل إليه، «فنحن نحتاج ـ حتى نفهم العنوان ـ أن نفهم النص، والعكس صحيح أيضًا»[5]، وفي تقرير هذه العلاقة المتبادلة بين العنوان والنص يقول ليوهوك: «تبقى علاقة العنوان بالنص علاقة جدلية: تنازلية من العنوان إلى النص،

---

(1) راجع: 321 ـ 335 من هذا البحث.

(2) انظر: **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: 72، **ولسانيات الاختلاف**: 281، 283.

(3) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 108، **وبنية العنوان في قصيدة السياب**: 19.

(4) انظر: **النص الموازي للرواية**: 84.

(5) **سيمياء العنوان**: 166، وانظر فيه أيضًا: 73، 77.

وتصاعدية من النص إلى العنوان»[1]. وهذا يعني أن القارئ ينتقل من العنوان إلى النص؛ باحثًا عن الدلالات الكامنة فيه؛ ولكنّ متابعة هذه الدلالات «لا تنتهي إلّا بالعودة ثانية إلى العنوان؛ بعد استكمال القراءة للنص كله»[2].

وهذه القراءة الدائرية والمترددة بين العنوان والنص تتضمن تصحيحًا مستمرًا ومتجدّدًا للانطباعات الأولية التي كوّنها القارئ عن العنوان والنص معًا، فكلّما تلقى عناصر نصية جديدة؛ تغيّرت نظرته إلى العناصر السابقة[3]، ويحدث هذا التغير في الوعي بلمح البصر أحيانًا، وقد لا يشعر به المتلقي المنهمك في القراءة.

ويرى خالد حسين أن العلاقة بين العنوان والنص تبادلية؛ ليس في الإضاءة والتفسير فحسب، بل في الإنشاء الإبداعي لهما أيضًا؛ إذ يتبادلان التأثير؛ ضمن علاقتي: الامتداد، والارتداد؛ أي امتداد العنوان المضمَر أو الظاهر، وتوسّعه في النص، ثم ارتداد النص بعد ذلك، وانحساره: إيجازًا وتكثيفًا في العنوان[4].

وانطلاقًا من هذه العلاقة ثنائية الاتجاه بين النص والعنوان يتساءل رشيد يحياوي ـ دون أن يُجيب ـ عن هذين الاتجاهين: التنازلي، والتصاعدي: أيّهما هو الأصلي والطبيعي؟[5] وأيًا كانت الإجابة؛ فإنها لا تُفضي إلى كبير فرق؛ ذلك لأن التغير المستمر في طبيعة كلا الاتجاهين يجعل من مسألة الأولية أمرًا هامشيًا وموقّتًا.

ومع هذا الارتباط الوثيق بين العنوان والنص؛ فإن لكلٍّ منهما ما يميّزه عن الآخر؛ إذْ يمتاز النص عن العنوان بأنه أقوى تأثيرًا في المتلقي: فكرًا، وشعورًا؛ بسبب امتداد القول فيه، كما يمتاز العنوان عن النص

(1) **عتبات المحكي القصير**: 74.
(2) **ثقافة الأسئلة**: 50.
(3) انظر: **العين والعتبة**: 45، و**عتبات النص الأدبي**: 25
(4) انظر: **في نظرية العنوان**: 45 ـ 50، 107.
(5) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 114.

بأمرين: أنّ قرّاءه أكثر؛ لاكتفاء كثير من المتلقين بقراءة العنوان دون النص، وأن بقاءه أطول من بقاء النص، وفي تراثنا العربي شواهد دالة على بقاء العنوان؛ على الرغم من اختفاء النص، ومنها: المؤلّفات المفقودة التي لا نعرف عنها إلّا عناوينها التي تتردد في المصادر التراثية؛ مثل: نظْم القرآن للجاحظ، وتبيين غلط قدامة بن جعفر للآمدي، ومن أجل هذا قيل: «**يموت الكائن، ويبقى اسمه**»[1].

أنماط العلاقة بين العنوان والقصيدة

تنبثق العلاقة بين العنوان والقصيدة من إحدى وظائف العنوان التي سبق الحديث عنها، وهي الوظيفة المرجعية الدلالية[2]، ولهذه العلاقة أنماط متعددة، وأبرزها: الإحالة إلى القصيدة، وإضاءتها وتفسيرها، وتلخيصها، وتوحيدها والربط بين أجزائها، وهي بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ الإحالة إلى القصيدة

والمقصود: أن يكون فهْم العنوان مرتبطًا بالرجوع إلى القصيدة، ومع أن هذا هو الأساس العامّ لعلاقة العنوان بالنص[3]؛ فإن الحاجة إليه تشتدّ أكثر حين يكون العنوان غامضًا، أو رمزيًا، أو استفهاميًا يستدعي الإجابة، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد: ماذا يقول النهر؟ عند نازك الملائكة[4]، و: البطاقة السوداء عند أمل دنقل[5]، و: الأزرق الفضي عند محمد بنّيس[6].

2 ـ إضاءة القصيدة، وتفسيرها

وهذا النمط من العلاقة مقابل للنمط السابق، فالعنوان هنا هو الذي

(1) **في نظرية العنوان**: 5.
(2) راجع: 371 من هذا البحث.
(3) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 108.
(4) انظر: **ديوانها** 2/ 304.
(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 455.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 554.

يضيء القصيدة، ويُفسِّرها، وهناك فرق بين الإضاءة والتفسير، فالإضاءة هي: الإيحاء بدلالة النص؛ دون تصريح، أمّا التفسير فهو: التعبير المباشر الذي يكشف بوضوح عن مقصد النص، وتزداد أهمية هذا النمط من العلاقة حين تكون القصيدة غامضة محتاجة إلى التأويل[1]، ومن شواهد هذا النمط: عنوان قصيدة عمر أبو ريشة: المرأة[2]، وعنوان قصيدة سعدي يوسف: جنّة المنسيات[3]، وفي كلتا القصيدتين لا يمكن فهم مراد الشاعر من النص؛ دون استحضار العنوان.

ولا يميل بعض النقاد إلى هذا النمط من العلاقة بين العنوان والنص؛ لأنهم يُفضّلون بقاء النص منفتحًا على شتى التأويلات؛ دون الاستعانة بالعنوان لكشف دلالاته، وعبّر امبرتو إيكو عن هذا الاتجاه بقوله: إن العنوان هو ـ **للأسف** ـ منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي[4].

3 ـ تلخيص القصيدة

ويستجيب هذا النمط من العلاقة بين العنوان والقصيدة لسمة أصيلة في العنوان، وهي: اقتصاده اللغوي، وتركيبه الأسلوبي الموجز[5]، وهناك أساليب متعددة لتلخيص النص في العنوان، ويتحدث أساتذة الصحافة عن أسلوبين متقابلين منها، وقد ميّزوا بينهما بإطلاق اسمين مجازيين طريفين عليهما، **وهما: عنوان صيد الفيل، وعنوان صيد الجراد**، ويمتاز **الأسلوب الأول** بتركيزه على أهمّ فكرة في النص؛ ليُبرزها في العنوان؛ كما يفعل صياد الفيل؛ حين يوجِّه بندقيته إلى موضع معين من جسد الفيل الضخم، وهو دماغه؛ ليضمن اصطياده، ويتناسب هذا الأسلوب مع النصوص التي تشتمل على أفكار متباينة، ويصعب التعبير عنها كلّها بعنوان جامع.

أمّا **الأسلوب الآخر** لتلخيص النص في العنوان؛ فهو اختيار عنوان

---

(1) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 96، **والسارد شاعرًا**: 52.

(2) انظر: **ديوانه**: 237.

(3) انظر: **جنّة المنسيات**: 60.

(4) انظر: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**: 458.

(5) راجع: 315 ـ 321 من هذا البحث.

جامع يعبِّر عن مجمل أفكار النص؛ كما يصنع صائد الجراد الذي لا يستطيع أن يصوِّب بندقيته على كل واحدة منها؛ ولكنه يرمي شبكة واسعة عليها؛ ليصطاد أكبر عدد ممكن منها، ويناسب هذا الأسلوب النصوص التي تشتمل على أفكار متقاربة ومترابطة فيما بينها[1].

ويمكن النظر إلى عناوين القصائد من خلال هذين الأسلوبين من أساليب التلخيص؛ مع مراعاة التباين الكبير بين طبيعة العنوان الصحفي الميّال إلى الوضوح والمباشرة، وطبيعة العنوان الشعري المبني على الرمز والإيحاء، **فمن شواهد الأسلوب الأول**، وهو التركيز على أهمّ فكرة في النص: عنوان قصيدة عبد الله باهيثم: العطش[2]؛ إذْ تشتمل القصيدة على أفكار وإيحاءات أخرى؛ مثل: الحيرة، والحزن، والتحسّر؛ ولكنها أقلّ أهمية من فكرة العطش المحورية في النص.

ومن شواهد الأسلوب الآخر، وهو اختيار عنوان جامع يُعبِّر عن مجمل أفكار النص وإيحاءاته: عنوان قصيدة أمل دنقل: نجمة السراب[3]؛ إذْ تلخِّص هذه الصورة مجمل إيحاءات القصيدة التي تدور حول ضيق المعيشة، وصعوبة تحقيق الآمال، كما تنتمي إلى هذا الأسلوب أيضًا معظم عناوين الشخصيات التاريخية أو المعاصرة؛ لأن أفكار القصيدة وإيحاءاتها تدور في الغالب حول الشخصية المذكورة في العنوان، ومن شواهدها: مع المعري عند عمر أبو ريشة[4]، و: علي أحمد باكثير عند عبد العزيز المقالح[5].

4 ـ توحيد القصيدة، والربط بين أجزائها

يبرز هذا النمط من العلاقة في القصائد المبنية على أجزاء، أو مقاطع، أو لوحات، ولا يستلزم هذا أن تكون القصيدة طويلة، أو ذات

(1) انظر: **فن كتابة الأخبار**: 248 ـ 250.
(2) انظر: **وقوفًا على الماء**: 31.
(3) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 467.
(4) انظر: **ديوانه**: 466.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 261.

مقاطع متمايزة؛ لأن الأمر مرتبط بوجود فكرة، أو صورة مقسّمة في القصيدة؛ بصرف النظر عن مقدار امتدادها، وقد أشار محمد مفتاح إلى أن العنوان «يُقدِّم لنا معونة كبرى؛ لضبط انسجام النص»[1]، فهو من وسائل الإسناد والوصل التي توحِّد النص، وتعزِّز ترابط أجزائه[2].

ومن شواهد هذا النمط من العلاقة في عناوين القصائد: حلم في أربع لقطات عند بلند الحيدري[3]، و: كان وأختها عند علي الدميني[4]، وهو يقصد بأختها: الأداة: صار التي تمثِّل الوجه الآخر من الزمن المتغيِّر في هذه القصيدة القصيرة.

ولأحمد حجازي قصيدة بعنوان: مرثية لكامل عبد الغفار[5]، وهي مكوّنة من مقطعين متباعدي الدلالة، فالمقطع الأول موائم لدلالة العنوان الرثائي، أمّا المقطع الآخر فقد انتقل فيه الشاعر إلى وصف متمهِّل لرحلة من رحلاته؛ غير أن العودة إلى العنوان هي التي تقود القارئ إلى استنتاج أن رحيل هذا الصديق كان مواكبًا لرحلة الشاعر، وهو ما يفسِّر التصوير الشجي للمناظر الطبيعية في رحلته، وقد أحسّ علي عشري زايد بأهمية العنوان في هذه القصيدة؛ لتوحيدها، والربط بين مقطعيها؛ إذْ فيها «يؤدي العنوان وظيفة أخرى هي: ربطه بين قسمي القصيدة اللذين يبدوان بدونه متباعدين؛ ولكنّ قراءة القصيدة على أنها قصيدة رثاء يُزيل ما بين القسمين من فجوة، ويربط بينهما برباط فني وثيق»[6].

هذه هي أبرز أنماط العلاقة بين العنوان والقصيدة، وهناك في المقابل **حالات تضعف فيها هذه العلاقة**، وقد يتعذر إدراكها؛ إمّا لأن دلالة العنوان عامة وشكلية، أو لغموضها، أو لغموض القصيدة، أو لاشتراك العنوان والقصيدة معًا في الإبهام والتعمية.

(1) **دينامية النص**: 72.
(2) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 97، **والسارد شاعرًا**: 52.
(3) انظر: **ديوانه**: 575.
(4) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 32.
(5) انظر: **كائنات مملكة الليل**: 123.
(6) **قراءات في شعرنا المعاصر**: 178.

والحالة الأولى، وهي: **أن تكون دلالة العنوان عامة، أو شكلية** شائعة في عناوين القصائد، فقد يختار الشاعر عنوانًا عامًّا لا يحمل دلالة وثيقة الارتباط بالقصيدة، ولا يتصل ببنية النص العميقة[1]، ومن أمثلة العناوين **العامة**: عنوان قصيدة أحمد حجازي: طللية[2]، فالعنوان يُحيل على موضوع عام وقديم، وهو: الوقوف على الأطلال، ومن العناوين **الشكلية**: رباعيات عند محمود درويش[3]، وجاسم الصحيّح[4]، ومرّ معنا مثل هذا النمط من العناوين الشكلية عند الحديث عن عناوين الأعداد التصاعدية التي وضعها عبد العزيز المقالح لمجموعة متعاقبة من قصائده[5].

وقد انتقد رشيد يحياوي عنوان محمود درويش السابق؛ لأنه عنوان شكلي لا يعبِّر عن خصوصية النص، ورأى أن الجملة المحورية التي تكررت في القصيدة، وهي: أرى ما أريد كانت هي العنوان الأنسب؛ ولكنّ الشاعر اقتنصها عنوانًا للديوان كله، ثم اختار هذا العنوان الشكلي للقصيدة[6].

والحالة الثانية من حالات ضعف العلاقة بين العنوان والقصيدة هي: **غموض العنوان**، وتعذر الوصول إلى الدلالة المقصودة منه، وفي هذه الحالة «يصبح العنوان سببًا في التعمية، وإدخال الالتباس إلى أذهان المتلقين»[7]؛ بدلًا من أن يكون أداة لاستكشاف دلالات النص، وإذا كان العنوان في الأصل هو عنوان **إحالة**؛ أي أن له مرجعًا يُحيل إليه، وهو النص، فإن هذا النمط من العناوين هو: عنوان **استحالة** لا يستند إلى النص، ولا إلى أيّ مرجعية أخرى؛ لتفسير دلالته[8]، ومن شواهد هذا في

---

(1) انظر: **مدخل إلى علم الأسلوب**: 61.

(2) انظر: **أشجار الأسمنت**: 5.

(3) انظر: **ديوانه** 2/ 377.

(4) انظر: **نحيب الأبجدية**: 203.

(5) راجع: 448 من هذا البحث.

(6) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 129.

(7) **إشكالية التلقي والتأويل**: 97.

(8) انظر: **سيمياء العنوان**: 107.

عناوين القصائد: أ، ب عند معين بسيسو[1]، و: سِفر ألف دال عند أمل دنقل[2]، و: 2س = 2 ج ص عند محمد الخطراوي[3].

ورأى بعض النقاد أن مثل هذه العناوين المتمرِّدة على الدلالة تحتاج من القارئ إلى مزيد من التأمل؛ للوصول إلى دلالاتها الكامنة التي ربما لا تتسق مع دلالة النص؛ ولكنها بإعمال التأويل قد تنسجم مع الروح العامة له[4]؛ إذْ يمكن أن يكون خفاء العلاقة بين العنوان والنص مدخلًا إلى دراسة المفارقة الدلالية بينهما، أو رصد المعنى الغائب عن أيٍّ منهما[5]، كما قد يُفيد في هذا المنحى البحث عن نظائر هذا الأسلوب في العنونة في الواقع الأدبي، أو الاجتماعي[6]؛ من أجل الوصول إلى المنطق الإبداعي، أو الباعث النفسي الذي تستند إليه هذه العناوين، وقد يكون هذا الباعث النفسي مجرد رغبة في محاكاة ظاهرة ناشئة، أو تقليد شاعر معين.

وبالغ أحد النقاد في تسويغ هذا التوجه، فذهب إلى القول: إن العنوان لم يعد مطالبًا بالتعبير عن النص، بل عن نفسه فحسب، «فهو غواية لا تقدِّم لنا شيئًا؛ بقدر ما تُفاجئنا، وتفتننا»[7].

والحالة الثالثة من حالات ضعف العلاقة بين العنوان والقصيدة هي: **أن يكون الغموض متلبِّسًا بالقصيدة**؛ وليس بالعنوان؛ أي أن العنوان واضح الدلالة؛ ولكنّ صلته بالقصيدة لا تستبين للقارئ؛ بسبب غموض القصيدة نفسها، وفي هذه الحالة؛ فإن العنوان ـ كما قال ليوهوك ـ: «يمكِّن قارئه من آمال سُرعان ما يتمّ تخييبها»[8]، ومن شواهد

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 396.
(2) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 303.
(3) انظر: **تفاصيل في خارطة الطقس**: 145.
(4) انظر: **سيمياء العنوان**: 41، 66، 119.
(5) انظر: **بلاغة الخطاب وعلم النص**: 304.
(6) انظر: **ما تبقّى لكم العنوان والدلالات**: 71.
(7) **النص الموازي للرواية**: 90.
(8) **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 113.

هذا في عناوين القصائد: وللرماد نهاراته عند سعد الحميدين[1]، و: تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية عند رفعت سلام[2]، فالدلالة في هذين العنوانين واضحة؛ ولكنّ علاقتهما بالقصيدة ضعيفة؛ بسبب غموض القصيدتين.

والحالة الرابعة من حالات ضعف العلاقة بين العنوان والقصيدة هي: **اشتراك العنوان والقصيدة معًا في الإبهام والتعمية**، وهي أشدّ الحالات ضعفًا؛ لانغلاق الدلالة أمام المتلقي من كل الجهات، وكثيرًا ما يستدعي النص المضاد الموغِل في الغموض عنوانًا مضادًا غامضًا أيضًا[3]، وفي هذه الحالة لا تكون علاقة العنوان بالنص علاقة سؤال بجواب، بل علاقة سؤال ممتد من العنوان والنص معًا[4]، ومن الشواهد التي اجتمع فيها إبهام العنوان والقصيدة: تكوين **34** عند سعدي يوسف[5]، و: أجيء من ضائقة الركون.. أقول للتداخلات، و: الإيقاع الأول للخروج من ذات الأين عند عبد الله الزيد[6].

أنواع الارتباط بين العنوان والقصيدة

صنّف محمود عبد الوهاب العنوان؛ بناءً على طبيعة الارتباط بينه وبين النص إلى **نوعين**: عنوان **ملفوظ**: وهو أن يُنتزَع لفظ العنوان من النسيج اللغوي للنص، وعنوان **ملحوظ**: وهو أن تُصاغ عبارة العنوان؛ استنادًا إلى أشدّ الأنساق الداخلية للنص بروزًا وهيمنة: توافقًا مع هذا النسق المهيمن، أو تضادًا معه[7]، وهذا التقسيم غير حاسم؛ لأنه قد يجتمع القسمان في عنوان واحد؛ بأن يُنتزَع من النسيج اللغوي للقصيدة؛ لكنه يُعبِّر أيضًا عن النسق الموضوعي أو الأسلوبي الأبرز فيها.

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 423.
(2) انظر: **وردة الفوضى الجميلة**: 41.
(3) انظر: **نظرية النص**: 379.
(4) انظر: **النص الموازي للرواية**: 90.
(5) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 134.
(6) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 235، 361.
(7) انظر: **بنية العنوان في قصيدة السياب**: 20.

وصنّف حمدان الحارثي ضروب الارتباط بين العنوان والنص إلى **ثلاثة أنواع**، وهي: الارتباط **المعجمي**: الصريح، أو المشتق، والارتباط **الدلالي**، والارتباط الذي **يمزج** بينهما[1]، وهذا التقسيم أقرب إلى الصحة؛ غير أن تسمية القسم الأول بالمعجمي قد يوحي بأن المقصود: اشتراك العنوان والنص في استعمال ألفاظ متقاربة ومنتمية إلى معجم لفظي واحد، وليس هذا هو المراد، بل المقصود هو: اتفاقهما في استعمال الألفاظ نفسها.

وبناءً على ما تقدم يمكن تصنيف أنواع الارتباط بين العنوان والقصيدة إلى **ثلاثة أنواع**، وهي: الارتباط **اللفظي الصريح**، والارتباط **اللفظي المعدّل**، والارتباط **الدلالي**؛ مع التنبيه على أن الارتباط اللفظي؛ بنوعيه قد يكون دلاليًا أيضًا؛ إذا عبّر عن البنية العميقة للقصيدة، وهذه الأنواع بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ الارتباط اللفظي الصريح

وهو النوع الأكثر شيوعًا، والأقدم زمنًا؛ إذْ تمتدّ جذوره إلى الآداب القديمة التي كانت عناوين النصوص فيها تُقتبَس من مطالعها على وجه الخصوص[2]، كما أنه النمط السائد في العنونة عند شعراء المرحلتين: الإحيائية، والوجدانية، وكذلك عند الشعراء المعاصرين المتأثرين بنهجهم الشعري، وتتواءم سمة الوضوح في هذا النوع من الارتباط مع طبيعة النهج الشعري الميّال إلى التعبير الواضح عند الشعراء الإحيائيين والوجدانيين[3]، وهو أبعد الأنواع عن الابتكار والتجديد[4]؛ لأنه تكرار محض.

أمّا سبب اصطفاء عبارة معينة في النص؛ لتكون عنوانًا له؛ فقد يعود هذا إلى استحسان الشاعر لها[5]، أو لرغبته في لفت الأنظار إليها، أو

(1) انظر: **العنوان في النص الشعري الحديث**: 25.

(2) انظر: **بنية العنوان في قصيدة السياب**: 22.

(3) انظر: **العنوان في النص الشعري الحديث**: 96، 120.

(4) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 29.

(5) انظر: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**: 232.

لتقديره أنها تعبِّر عن مجمل النص، والمعوّل عليه في هذا الشأن هو مدى عمق الاصطفاء، وأن الشاعر لم يكتفِ بالتقاط أقرب عبارة في القصيدة؛ ليجعلها عنوانًا لها؛ دون أن يدقِّق النظر في مدى تعبيرها عن بنية النص الكلية.

ومن شواهد هذا النوع من الارتباط في عناوين القصائد: عنوان قصيدة الأخطل الصغير: يا جهادًا صفّق المجد له[1]، وهو مقتبس من أحد أبيات القصيدة، وهو قوله:

يا جهادًا صفّق المجدُ له لبِس الغارُ عليه الأُرجوانا

وعنوان قصيدة عمر أبوريشة: لمن[2]، وهو مقتبس من قول الشاعر في مطلع القصيدة:

لمن تعصر الروحَ يا شاعرُ أما لضلال المنى آخرُ

وعنوان قصيدته الأخرى: هكذا[3]، وهو مقتبس من قول الشاعر في آخر أبيات القصيدة:

هكذا تُقتحَم القدسُ على غاصبيها.. هكذا تُسترجَع!!

2 ـ الارتباط اللفظي المعدَّل

وهو ما خرج عن الاقتباس الحرفي من القصيدة؛ بأن يتضمن تغييرًا في العبارة المأخوذة؛ كاستبدال جزء منها، أو التقديم والتأخير فيها، أو الاشتقاق من أحد ألفاظها، أو وضع لفظ مرادف له، أو مضاد لمعناه، وهو ما عبّر عنه الغذامي بالقول: إن العنوان «كثيرًا ما يكون اقتباسًا محرَّفًا لإحدى جُمَل القصيدة»[4]، ومن شواهد هذا النوع: عنوان قصيدة إيليا أبو ماضي: أين عصر الصِّبا[5]، وهو مأخوذ من قوله داخل القصيدة: أين

(1) انظر: **ديوانه**: 225.

(2) انظر: **ديوانه**: 628.

(3) انظر: المصدر السابق: 25.

(4) **الخطيئة والتكفير**: 261، وانظر أيضًا كتابه الآخر: **ثقافة الأسئلة**: 50 ـ 51.

(5) انظر: **ديوانه**: 282.

عهد الصِّبا. وعنوان قصيدة السياب: لن نفترق[1]، وهو مأخوذ من قول الشاعر في فاتحة القصيدة:

هبّتْ تُغمغِمُ: سوف نفترقُ

والارتباط هنا يستند إلى التضاد، بينما يستند في الشاهد السابق إلى الترادف.

3 ـ الارتباط الدلالي

ويمتاز هذا النوع من الارتباط بالعمق؛ لأنه مبنيّ على التأمل الكلي في القصيدة؛ لاستخلاص العنوان المعبِّر عن رؤيتها الشاملة؛ دون التقيد بألفاظ أو عبارات محددة فيها[2]، فالمقصود منه: «التأكيد على الوحدة الدلالية للنص كله»[3]، والشعراء المعاصرون أميل إلى هذا النوع؛ لأنه أقرب إلى الرمز والإيحاء، ومن شواهده: اندفاع، و: بعد العاصفة عند نزار قباني[4]، و: ميلاد عند محمد بنّيس[5]، و: الشبيه عند أشجان هندي[6]. ومع هذه القصائد كلها لن يجد القارئ عبارة العنوان داخلها؛ ولكنه سيجد صداه الدلالي يتردد فيها؛ لانبثاقه من رؤيتها الكلية.

مواضع الارتباط بين العنوان والقصيدة

تتعدد مواضع الارتباط بين العنوان والقصيدة، فقد يرتبط العنوان **لفظيًا** بفاتحة القصيدة، أو بخاتمتها، أو بأحد أبياتها، **ودلاليًا** بمحور القصيدة الدلالي، **وشكليًا** ببنائها الخارجي، وقد يرتبط العنوان **أسلوبيًا** بالقصيدة؛ من خلال الأصوات، والألفاظ، والتراكيب والصوَر والظواهر الفنية الشائعة فيها، كما قد يرتبط أخيرًا **بإيقاعها** الموسيقي، وهذه المواضع بالتفصيل كما يأتي:

---

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 307.

(2) أنظر: **العين والعتبة**: 52، **والعنوان في النص الشعري الحديث**: 120.

(3) **النص الشعري العربي المعاصر**: 53.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 31، 486.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 1/ 35.

(6) انظر: **مطر بنكهة الليمون**: 81.

1 ـ ارتباط العنوان بفاتحة القصيدة

تتميز فاتحة القصيدة بأثرها الحاسم في الإبداع، والتلقي معًا؛ بسبب موقعها المرتكز على حدود النص: دافعًا له، وموجِّهًا لدلالاته، وتتجلى في الفاتحة النصية لحظة عبور النص من الغياب إلى الحضور، ومن الصمت إلى الكلام، ومن أجل هذا تحتفظ الفاتحة بقدر أكبر من بقية الأجزاء بآثار الظروف التاريخية، والاجتماعية، والنفسية السابقة لنشوء النص[1]، وتنمّ عن الحالة الإبداعية القلِقة التي ألمّت بالشاعر قبل مرحلة الكتابة؛ أي في لحظات تحوُّل الحدْس الفني، والتجربة التخييلية إلى كلمات[2].

هذا عن علاقة الفاتحة بالإبداع، أمّا علاقتها بالتلقي؛ فهي من العتبات الأولى التي تواجه المتلقي في النص، وتؤثّر في كيفية استقباله له، كما تنهض أمامه بمهمة التمهيد للنص، والتشويق إليه[3]، وحتى بعد أن يتجاوز المتلقي حدود الفاتحة؛ موغلًا في النص؛ تظلّ هذه الفاتحة مصاحبة له، وموجِّهة لمسار قراءته، ومن هنا يرى لوتمان «أن النص منظَّم ومتّجه ليس باتجاه نهايته؛ ولكن باتجاه بدايته، إن السؤال الأساسي: من أين جاء هذا؟ وليس: بأيّ شيء انتهى؟ وذلك أن النهاية مرسومة في البداية»[4].

أمّا حدود فاتحة القصيدة؛ فقد كان شائعًا قديمًا التعبير بالمطلع عن البيت الأول من القصيدة؛ كما سبق تفصيله[5]، وفي النقد الحديث أصبحت حدود الفاتحة مرتبطة باكتمال الوحدة النصية الأولى التي غالبًا ما ينتهي امتدادها بتحول دلالي، أو كسر انتقالي في النص؛ إمّا من الناحية الشكلية، وإما من ناحية المضمون[6].

---

(1) انظر: **في إنشائية الفواتح النصية**: 24 ـ 25.
(2) انظر: **الاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي**: 21.
(3) انظر: **وجوه النرجس مرايا الماء**: 139.
(4) **نظرية النص**: 116.
(5) راجع: 118 ـ 119 من هذا البحث.
(6) انظر: **في إنشائية الفواتح النصية**: 29 ـ 31.

وارتباط عنوان القصيدة بفاتحتها هو ارتباط متوقَّع؛ لقرب موقعيهما، واشتراكهما في عدد من الوظائف المتشابهة؛ كتقديم النص، وكشف دلالاته، وجذب المتلقي إليه[1]، ففاتحة النص هي تتمّة منطقية للعنوان: دلالة، ووظيفة[2]، ولعله بسبب هذا التقارب الدلالي والوظيفي بينهما كانت الآداب القديمة تتخذ من فاتحة النص عنوانًا له[3].

ويتسم الارتباط بين العنوان وفاتحة القصيدة بأنه واضح ومباشر؛ ولهذا كان شائعًا عند شعراء الإحياء؛ كما سبق بيانه[4]؛ غير أن حضوره مستمر حتى عند الشعراء المعاصرين، ومن شواهده: قفْ حيّ شُبّان الحِمى عند أحمد شوقي[5]، و: أعرني بعضَ شجْوك يا حمامُ عند الأخطل الصغير[6]، و: لمّا رأيتُ الناس عند ميخائيل نعيمة[7]، و: كن بلسمًا، و: وطن النجوم عند إيليا أبو ماضي[8]، و: بحيرة النسيان عند محمود حسن إسماعيل[9]، و: في موسم الورد عند عمر أبو ريشة[10]، و: أين أذهب؟ عند نزار قباني[11]، و: قالوا لأيوب عند بدر السياب[12].

وارتباط العنوان بفاتحة القصيدة شائع عند **محمود درويش**؛ مع أنه من روّاد الشعر المعاصر، ومن شواهد ذلك عنده: مرة أخرى، و: وما زال في الدرب درب، و: أنا من هناك، و: أقول كلامًا كثيرًا، و: صهيلٌ

(1) انظر: **في إنشائية الفواتح النصية**: 20، 37.
(2) انظر: **السيميوطيقا والعنونة**: 107.
(3) انظر: **نظرية النص**: 118.
(4) راجع: 169 من هذا البحث.
(5) انظر: **الشوقيات** 4/ 69.
(6) انظر: **ديوانه**: 137.
(7) انظر: **همس الجفون**: 71.
(8) انظر: **ديوانه**: 657، 736.
(9) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 251.
(10) انظر: **ديوانه**: 327.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 695.
(12) انظر: **ديوانه** 2/ 332.

على السفح، و: وداعًا لما سوف يأتي، و: سأمدح هذا الصباح[1].

واستوقفت هذه الظاهرة عند درويش عددًا من الباحثين، فرأى بعضهم أنها تُنبئ عن أهمية فاتحة القصيدة عنده؛ بوصفها المولِّد الحقيقي لها[2]، بينما رأى آخرون أنها تُضمر نسقًا تقليديًا في الإبداع الشعري، فتركيز الشاعر على فاتحة النص هو امتداد لاحتفاء الشعراء القدامى بالمطلع؛ هذا فضلًا عما ينتج منه من تكرار متقارب للعبارة نفسها بين العنوان والفاتحة[3]، وقد لحظتُ أن معظم شواهد هذه الظاهرة عند درويش تنتمي إلى أحد دواوينه، وهو ديوان: ورد أقلّ، وكأن الشاعر أراده أسلوبًا مطّرِدًا في عنونة قصائد هذا الديوان بخاصة.

وبالإجمال؛ فإذا كانت فاتحة النص هي أشدّ أجزائه اتصالًا بما قبل الكتابة، وتأثرًا باللحظات الأولى للإبداع؛ فإن ارتباط العنوان بالفاتحة يعني: أنه يعبِّر عن الدفقة الإبداعية الأولى في تكوين القصيدة؛ أكثر مما يُعبِّر عن البؤرة العميقة لها، ولعلّ من أوضح الشواهد الدالة على هذا: الأسلوب الغريب في العنونة عند هند المطيري، فقد نقلت الشطر الأول من بيت المطلع إلى موضع العنوان، وتركتْ مكان الشطر فارغًا في معظم قصائدها التناظرية[4]، ويُعيدنا هذا الأسلوب إلى ما قبل ظهور العنوان في الشعر العربي الحديث؛ عندما كانت القصائد تُعنون بمطالعها، وهو شاهد واضح على أن تركيز العنوان على المطلع مضلِّل للقارئ عن إدراك الرؤية الكلية للقصيدة.

2 ـ ارتباط العنوان بخاتمة القصيدة

تُعدّ الخاتمة من عتبات النص؛ لكنها عتبة خروج منه[5]، ومع أهميتها

---

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 427، 2/ 324، 327، 333، 339، 351، 368.

(2) انظر: **استراتيجية العنونة عند محمود درويش**/139.

(3) انظر: **الاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي**: 224، **وسيميائية القصيدة**: 132.

(4) انظر: هند **أنثى بروح المطر**: 31، 42، 48، 55، 62، 69، 76، 83، 88، 97، 106، 113.

(5) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 29.

فقد أهملها جينيت؛ ربما لأنها غير مرتبطة بالتمهيد للنص[1]، وتقترن الخاتمة غالبًا بالترقب والتوقع؛ لأنها تحمل الكلمات الأخيرة والحاسمة في النص[2]، **وتتميز** عن الفاتحة بأن بلوغها لا يعني نهاية النص؛ مثلما تعني الفاتحة بدايته، فكثيرًا ما يجد القارئ أنه بعد أن أنهى قراءة النص ما يزال مشغولًا بعوالمه، وبناءً على هذا يمكن القول: إن النصوص لها بدايات؛ لكن ليس لها نهايات، بل خواتم تُغلق النص، ولا تنجح أبدًا في إغلاق اشتغاله في نفوس القرّاء[3]، وكثيرًا ما تدفع الخاتمة القارئ لكي يعود إلى النص؛ محاولًا إعادة النظر فيه، أو في بعض أجزائه؛ بناء على ما كشفتْه له الخاتمة من أسرار حجبها عنه المبدع إلى آخر لحظة؛ أي أن الخاتمة تُعيد تأويل النص[4].

ومن الصعب تحديد الموضع الذي تبدأ فيه الخاتمة؛ لكن يمكن تلمّسه عندما تتغير نبرة الخطاب، أو زمنه في آخر النص، أو عندما يُعاد النظر في مجمل ما قيل من قبل: تأكيدًا له، أو اختلافًا ومفارقة معه[5].

وارتباط العنوان بخاتمة القصيدة مبنيّ على تأجيل معناه، وتسويف دلالته؛ حتى مقاربة الفراغ من القصيدة، وإذا كان ليوهوك يرى أن خاتمة النص حاسمة في تحديد دلالة العنوان[6]؛ فإن هذا الحسم يتأكد مع وجود هذا الارتباط المباشر بينهما، فالسياق الذي ترِد فيه عبارة العنوان يكشف الدلالات الإضافية لها.

ومن شواهد ارتباط العنوان بخاتمة القصيدة: لا أنت ولا أنا عند إيليا أبو ماضي[7]، و: حقائب البكاء عند نزار قباني[8]، و: الغيمة الغريبة

(1) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 32، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 270.

(2) انظر: **نظرية النص**: 125.

(3) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 29 ـ 30.

(4) انظر: **شؤون العلامات**: 56، 136؟

(5) انظر: **عتبات المحكي القصير**: 71 ـ 72.

(6) انظر: **ما تبقّى لكم العنوان والدلالات**: 77.

(7) انظر: **ديوانه**: 732.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 471.

عند بدر السياب[1]، و: هذيان عند عبد الله الصيخان[2].

ومن أكثر الشعراء الذين يرتبط العنوان لديهم بخاتمة القصيدة: **عمر أبو ريشة**، ومن شواهد ذلك عنده: حُماة الضيم، و: وجراحي، و: أشهى من أن يدوم، و: سرّ السراب، و: هذه أمّتي[3]، وشيوع هذا الارتباط عنده هو امتداد لاحتفائه المعهود بخاتمة القصيدة؛ إذْ كان يسمّي البيت الأخير من قصائده: البيت القفل، ويُشبِّهه بلحظة التنوير في فنّ القصة[4].

وقد يرتبط العنوان **بفاتحة القصيدة وخاتمتها معًا**، ويحدث هذا غالبًا؛ لأن الشاعر يكرِّر فاتحة قصيدته في خاتمتها، ومن شواهد ذلك: ذمّك الأيام عند ميخائيل نعيمة[5]، و: أزِف الموعد عند الجواهري[6]، و: يطير الحمام عند محمود درويش[7].

أمّا عنوان قصيدة بدر السياب: نفس وقبر[8]؛ فإن أسلوب ارتباطه بالفاتحة والخاتمة معًا أكثر ابتكارًا ودقة، فالكلمة الأولى في العنوان هي أول كلمة في القصيدة، والكلمة الأخرى فيه هي آخر كلمة فيها.

3 ـ ارتباط العنوان بأحد أبيات القصيدة

ارتباط العنوان بموضع معين من القصيدة يعزِّز مكانة هذا الموضع، ويلفت النظر إليه، فيصبح ـ كما يقول رشيد يحياوي ـ سياقًا منبورًا[9]؛ أي بارزًا أمام المتلقي، وتتنوع **أسباب** نبر العنوان لأحد مواضع القصيدة، فقد

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 223.

(2) انظر: **هواجس في طقس الوطن**: 23.

(3) انظر: **ديوانه**: 14، 31، 255، 318، 516، وانظر فيه أيضًا: 25، 51، 211، 226، 260، 285، 309.

(4) انظر: **عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته**: 7، 187 ـ 188.

(5) انظر: **همس الجفون**: 81.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 139، وانظر فيه أيضًا: 25.

(7) انظر: **ديوانه** 2/ 169.

(8) انظر: **ديوانه** 2/ 437.

(9) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 137 ـ 138.

يعود هذا لاشتماله على **صورة شعرية مبتكرة**؛ مثل: ثنى عِطفيهما الهرمان تِيهًا عند أحمد شوقي[1]، و: شاعرٌ يترك الخيالَ كسيحًا عند الأخطل الصغير[2]، و: الدمعة الخرساء عند إيليا أبو ماضي[3]، و: قارئ الدم عند بدر السياب[4].

وقد يعود هذا النبر إلى أن العبارة المختارة تمثِّل **الفكرة الكلية للقصيدة**، ومن شواهد ذلك: من للبلاد..؟ عند الأخطل الصغير[5]، و: السرّ في الأرواح، و: الغبطة فكرة عند إيليا أبو ماضي[6]، و: عاشق الوهم عند بدر السياب[7].

4 ـ ارتباط العنوان بالمحور الدلالي للقصيدة

يعبِّر العنوان في هذا النوع من الارتباط عن العنصر المهيمن في القصيدة، ويشير إلى بؤرة الإيحاء الدلالي فيها[8]، وتصل شدة الارتباط بين العنوان ومحور القصيدة إلى مستوى يدفع بعض النقاد إلى قلب الترتيب الطبيعي لإبداع النص الشعري، فيجعل العنوان سابقًا للنص، ومؤسِّسًا له؛ لتبوّئه «موقع البؤرة التي يتمحور حولها النص، ويبدو أن العنوان هو البذرة لنشوء هذا النص، ولا غرابة في ذلك؛ في ظلّ الكتابة المعاصرة التي أصبح العنوان فيها ذا قدرة توجيهية هائلة للنص وللمتلقي»[9]، ومهما قيل عن ارتباط العنوان ببؤرة النص؛ فإن هذا لا يعني أنه سابق له، بل الأقرب أن بؤرة النص هي التي أنشأت العنوان.

(1) انظر: **الشوقيات** 4/ 71.

(2) انظر: **ديوانه**: 121.

(3) انظر: **ديوانه**: 362.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 94.

(5) انظر: **ديوانه**: 133.

(6) انظر: **ديوانه**: 236، 451.

(7) انظر: **ديوانه** 1/ 185.

(8) انظر: **ثقافة الأسئلة**: 51، **وشعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**: 69 ـ 70.

(9) **انزياح الإيقاع**: 180.

ومن الشواهد الدالة على الارتباط الوثيق بين العنوان والمحور الدلالي للنص الشعري: عنوان قصيدة عمر أبو ريشة: هؤلاء[1]؛ إذْ يكشف هذا العنوان المحور الذي تدور حوله القصيدة، وهو: التفاوت الكبير في دلالة اسم الإشارة بين فاتحة القصيدة وخاتمتها، ففي فاتحتها يقول الشاعر:

تتساءلين علامَ يحيا هؤلاء الأشقياءْ

وفي هذه الفاتحة يوحي اسم الإشارة - مع أنه للقريب - بالاستبعاد والاستغراب والإقصاء، ثم تُختم القصيدة بقول الشاعر:

اِمضي لشأنكِ.. اسكتي.. أنا واحدٌ من هؤلاءْ

وهنا يُشير اسم الإشارة إلى القرب الحقيقي والأُلفة البالغة؛ لأن الشاعر واحد من «هؤلاء»، وهكذا فإن هؤلاء الأشقياء الذين بدوا في فاتحة القصيدة غرباء ومستبعدين، يظهرون في آخرها أقرب ما يكونون إلى الشاعر، ثم إلى المتلقي من بعده.

ومثل هذا الضرب من العنونة المحورية للقصيدة يكرِّره الشاعر أيضًا في قصيدتيه: زاروا بلادي، و: أخاف عليكِ[2]، ففي كلتا القصيدتين تأتي محورية عبارة العنوان من التباين الكبير بين دلالتها في فاتحة القصيدة، ودلالتها في خاتمتها، أمّا عنوان قصيدته: كنّا[3]؛ فإن مركزية عبارة العنوان لم تأتِ بسبب التباين بين موضعي تكرارها في القصيدة، بل لأن هذا التكرار جاء للإلحاح على الدلالة الأبرز في القصيدة، وهي: دلالة الانقضاء والزوال.

ومن الشواهد أيضًا على ارتباط العنوان بالمحور الدلالي للقصيدة: شُبّاك وفيقة، و: الهدية عند بدر السياب[4]، و: مرايا الضوء عند عبد العزيز

(1) انظر: **ديوانه**: 21.

(2) انظر: **ديوانه**: 81، 320.

(3) انظر: المصدر السابق: 223.

(4) انظر: **ديوانه** 2/ 205، 456.

المقالح[1]، ففي كلّ هذه القصائد تنثال الرؤى من عبارة العنوان المستنِدة إلى محور القصيدة وبؤرتها الدلالية.

5 ـ ارتباط العنوان بالبناء الخارجي للقصيدة

يؤخذ العنوان في هذا النوع من طريقة بناء القصيدة، وعدد مقاطعها، وهو أضعف مواضع الارتباط اتصالًا بالقصيدة؛ لأنه ارتباط شكلي خالص مبنيّ على أوصاف عامة لهيكل القصيدة وعدد مقاطعها، ومن شواهده في عناوين القصائد: ثمانية مقاطع عند سعدي يوسف[2]، و: ثلاثية عند حسن فتح الباب[3].

وأكثر هذه الأوصاف الشكلية تكرارًا في عناوين القصائد وصف: الرباعية، ومن شواهده: رباعيات أربع عند يوسف الخال[4]، و: ثلاث رباعيات، و: تسع رباعيات عند البياتي[5]، و: رباعية أيضًا عند سعدي يوسف[6].

ويحاول بعض الشعراء تحرير هذه الأوصاف الشكلية من دلالتها العامة؛ من خلال **إضافتها، أو وصفها**؛ مثل: ثلاثية الصباح، و: خماسية الروح، و: رباعية الميناء عند سعدي يوسف[7]، و: رباعيات عاشقة عند غازي القصيبي[8]، و: رباعيات المنحدر، و: رباعيات الصباح عند محمد عمران[9]، و: رباعية من مقام الدم والزعتر عند عبد العزيز المقالح[10]، و: خماسية الطيور عند محمد شمس الدين[11].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 300.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 375.
(3) انظر: **سلّة من محار**: 45.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 353.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 422، 2/ 95.
(6) انظر: **مختاراتي**: 231.
(7) انظر: **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**: 121، **ومختاراتي**: 81، 194.
(8) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 292، وانظر فيه أيضًا: 729.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 4/ 42، 235.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 628.
(11) انظر: **حدائق آسيا**: 386.

تبقى الإشارة إلى أن **مقاصد الشعراء من وصف: الرباعية** ليست متفقة، فبعضهم يعني به: عدد مقاطع القصيدة، ومنهم: سعدي يوسف، والمقالح، وبعضهم يقصد: عدد أبيات كل مقطع من القصيدة في الشعر التناظري؛ كما هو الحال عند القصيبي، وبعضهم يعني: عدد سطور كل مقطع في شعر التفعيلة؛ كما هو واضح في رباعيات البياتي، وبعضهم يريد: عدد القوافي المتفقة في كل مقطع؛ بصرف النظر عن عدد سطوره، وهذا بيّن في رباعيات محمد عمران، وكلّ هذه المقاصد مختلفة عن المفهوم القديم لمصطلح: الرباعية الذي كان يعني: المقطع الشعري المكوّن من أربعة أشطر متفقة الرويّ؛ ما عدا الشطر الثالث منها[1].

6 ـ ارتباط العنوان الأسلوبي بالقصيدة

تتنوع وجوه الارتباط الأسلوبي بين العنوان والقصيدة؛ بدءًا من الأصوات والحروف، ثم الألفاظ، وانتهاءً بالتراكيب والصوَر والظواهر الفنية الشائعة، ففي **الجانب الصوتي** تتواءم الحروف والأصوات الشائعة في بعض القصائد مع الصوت البارز في العنوان، ومن شواهد ذلك: عنوان قصيدة بدر السياب: ها.. ها.. هوه[2]؛ إذْ يشيع صوت الهاء ـ بالإضافة إلى حروف الصفير ـ في ألفاظ القصيدة وأصواتها، وكنتُ قد أشرت سابقًا إلى التواؤم الصوتي بين العنوان والقصيدة عند عبد الله الزيد في قصيدته: حوارية الظِّباء وخراش والمساء شهقة التوحّش[3].

ولا يقتصر التناسب بين العنوان والقصيدة على الاشتراك في الأصوات البارزة، بل قد تتجاوب الدلالات في القصيدة مع الصفات الصوتية للحروف البارزة في العنوان، ومن شواهد ذلك: عنوان قصيدة سميح القاسم: سقوط الأقنعة[4]؛ إذْ تتسم الدلالات في القصيدة بالشدة والقسوة في الوصف والخطاب، وهو ما يتناسب مع بروز الحرفين الشديدين: القاف، والطاء في عنوانها.

(1) انظر: **معجم المصطلحات العربية**: 174.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 375.
(3) راجع: 460 من هذا البحث.
(4) انظر: **ديوانه**: 629.

وفي **الضمائر** يُلحظ شيوع لافت لضمير المخاطب: موصولًا، ومفصولًا في قصيدة عبد الله الرشيد: أترنّم بك.. ولكن من أنت؟[1] وهو تناسب متوقع مع بروز هذا الضمير في العنوان. وفي **الألفاظ الظاهرة** تتردد كلمة العنوان خمس مرات في قصيدة إيليا أبو ماضي: تعالي[2]، وبالعدد نفسه تتكرر كلمة العنوان في قصيدة نزار قباني: اغضب[3]، وكذلك الحال في قصيدتي نازك الملائكة: غرباء، و: الأعداء[4].

وتتواءم قصيدة نازك الملائكة: على وقع المطر[5] مع عنوانها، فيتردد في كلماتها لفظ: المطر ولوازمه أكثر من خمسين مرة؛ من مثل: الغمام، والسيل، والجليد، والماء، والغرق، والأمواج، والبحر، والتيار، والعيون، والقطرات، والتدفق، والغسل، والدموع[6]، والأمر نفسه يتكرر في قصيدة: أنشودة المطر لبدر السياب[7] التي يرصد رشيد يحياوي تردد مفردتي العنوان وحقليهما الدلاليين في ألفاظها بقدر لافت[8].

ويقف أحمد درويش عند عنوان قصيدة أمل دنقل: الخيول[9]، فيقتنص العلاقة بين دلالة لفظ العنوان على الحركة والتفاعل، وشيوع هذه الدلالة في القصيدة؛ حتى في نوع الوزن الشعري المختار لها؛ إذْ «يترك إيقاع الخيل وخَبَبه أثره على موسيقا القصيدة التي جاءت على بحر الخبَب (المتدارك) المعروف بتلاحق الإيقاع وسرعته»[10]، كما يلحظ عبد الله القرني شيوع صِيَغ الجمع في ألفاظ قصيدة عمر أبو ريشة: هؤلاء[11]؛

(1) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 33.

(2) انظر: **ديوانه**: 497.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1**/ 520.

(4) انظر: **ديوانها 2**/ 118، 260.

(5) انظر: **ديوانها 1**/ 588.

(6) انظر: المصدر السابق 1/ 588 ـ 592.

(7) انظر: **ديوانه 2**/ 119.

(8) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 117 ـ 121.

(9) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 417.

(10) **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**: 38.

(11) انظر: **ديوانه**: 21.

تواؤمًا مع دلالة اسم الإشارة الدالّ على الجمع في العنوان[1].

وفي **التراكيب** يُلحظ شيوع أدوات التأكيد وأساليبه في قصيدة يحيى السماوي: إن الثواب على قدْر المشقّاتِ[2]؛ تجاوبًا مع العنوان المؤكَّد، ومن شواهد ذلك في القصيدة: فقد ربحتُ من الدنيا خساراتي.. لقد بدأتُ طريقي... لقد خسرتُ فُراتًا... إني أخاف على قومي من الآتي... أجل فإنّ حريقًا شبّ مُكتسِحًا... وإنّ همسةَ إيمان... قد اختبرتُكِ يا دنياي... لسوف تُبصِر... إنّ الثواب على قدْر المشقّاتِ[3]، ويتناسب مع هذا شيوع أسلوب النداء في القصيدة بقدر لافت جدًا، فالشاعر يُعزِّز خطابه المؤكَّد بالاستحضار المستمر للمخاطَب؛ عبر النداء المكرّر والمتواصل.

وضمن رصد التراكيب الشائعة في القصيدة، والمتوائمة مع تركيب العنوان لحظ شكري عياد تردد التراكيب الإضافية في قصيدة إبراهيم ناجي: عاصفة روح[4]، وهو ما يتناسب مع مجيء عنوانها مركّبًا إضافيًا[5]، كما أشار فتحي أبو مراد إلى ما تتضمنه قصيدة أمل دنقل: يوميات كهل صغير السنّ[6] من مفارقات دلالية وبنائية متجاوبة مع سمة المفارقة في التركيب الدلالي لعنوانها[7].

وفي **الصورة** يلفت النظر شيوع الصوَر السمعية في قصيدة فدوى طوقان: الصدى الباكي[8]؛ إذْ تتردد صوَر: الهوى المفجِّر **للألحان**، **والتغني** بالأشعار، **وصراخ** الهوى، **وشدو** الطائر، **والنغم** المتحدِّث، **وأصداء** الروح، **واستغاثات** الذبيح، **وأنّات** المظلوم، وإرهاف **السمع**

(1) انظر: **الهوية والانتماء والأدب علاقات تجاذب**: 349.

(2) انظر: **الاختيار**: 33.

(3) انظر: المصدر السابق: 35 ـ 43.

(4) انظر: **ديوانه**: 145.

(5) انظر: **مدخل إلى علم الأسلوب**: 81.

(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 119.

(7) انظر: **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**: 70.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 62.

للنداء المجروح[1]، وتتواءم هذه الصوَر السمعية المتتابعة في القصيدة مع الصورة السمعية في عنوانها.

ومن أبرز **الظواهر الفنية الشائعة** في القصيدة المعاصرة: **ظاهرة اللازمة الأسلوبية** المبنية على التكرار الهيكلي ـ وليس المتجاور ـ لعبارة معينة في مواضع محددة من القصيدة ومقاطعها، وهو أسلوب شائع جدًا في الشعر الحديث، وكثيرًا ما يُعنون الشعراء قصائدهم بهذه اللازمة الأسلوبية المترددة فيها؛ محقِّقين تواؤمًا أسلوبيًا بارزًا بين العنوان والقصيدة، ويرى عثمان بدري أن للعنوان تأثيرًا واضحًا في تكوين هذه اللازمة المتردّدة في القصيدة[2]، وإلى قريب من هذا الرأي ذهب سامح الرواشدة[3]؛ ولكنّ الأقرب لواقع الإبداع الشعري أن هذه اللازمة المسيطرة على حساسية الشاعر الفنية هي التي تكوِّن العنوان؛ إذْ تُوحي للشاعر بعد أن ينتهي من إنشاء القصيدة بأنها الأجدر بعنونته.

ومن شواهد ارتباط العنوان باللازمة الأسلوبية في القصيدة: كيف أنسى عند الأخطل الصغير[4]، و: سيّان عند العقاد[5]، و: أخي عند ميخائيل نعيمة[6]، و: أمّا أنا... عند إيليا أبو ماضي[7]، و: يا رفيقي عند الشابي[8]، و: يا عيد عند عمر أبو ريشة[9]، و: لو كنتِ في مدريد عند نزار قباني[10].

ويشيع هذا الارتباط بين العنوان ولازمة القصيدة عند ثلاثة شعراء،

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 62 ـ 64.
(2) انظر: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**: 23، 26 ـ 27.
(3) انظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 99.
(4) انظر: **ديوانه**: 48.
(5) انظر: **أعاصير مغرب**: 96.
(6) انظر: **همس الجفون**: 14.
(7) انظر: **ديوانه**: 457.
(8) انظر: **أغاني الحياة**: 73.
(9) انظر: **ديوانه**: 93.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 509.

وهم: الجواهري؛ مثل قصائده: يا دجلةَ الخير، و: يا غريبَ الدار، و: أطبِقْ دجى[1]، ونازك الملائكة؛ مثل قصائدها: مرّ القطار، و: ماذا يقول النهر؟ و: ساعة الذكرى[2]، وبدر السياب؛ مثل قصائده: سوف أمضي، و: رحل النهار، و: الباب تقرعه الرياح[3].

7 ـ ارتباط العنوان بالإيقاع الموسيقي للقصيدة

يأتي العنوان في مواضع كثيرة موزونًا بالوزن الشعري نفسه الذي ينتظم القصيدة نفسها، وسبق الحديث عن هذه الظاهرة، وتحليل شواهدها[4]، وقد يجتمع في العنوان التوافق في الوزن، والقافية مع إيقاع القصيدة وقوافيها، ومن شواهد ذلك: عنوان قصيدة بدر السياب: يا ليالي[5]؛ إذْ يتواءم هذا العنوان مع إيقاع القصيدة: وزنًا، ورويًّا؛ أمّا الوزن؛ فلأن إيقاع: فاعلاتن هو الإيقاع الأكثر حضورًا في القصيدة التي تنتمي إلى بحر الخفيف، وأمّا الرويّ؛ فلأن قوافي القصيدة على الرويّ نفسه الذي جاءت عليه عبارة العنوان.

كما رصد علوي الهاشمي أثر مجيء عنوان قصيدة سعد الحميدين: مرجان[6] على هذا الوزن الإيقاعي في انتشار كلمات على الإيقاع نفسه في قوافي القصيدة[7]، ومن الشواهد الدالة على هذا في قوافي القصيدة: مكان، بركان، بستان، رُكْبان، سيّان، أوطان، دخان[8].

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 23، 229، 2/ 57، وانظر فيه أيضًا: 1/ 217، 299، 2/ 155، 199.

(2) انظر: **ديوانها** 1/ 60، 304، 381، وانظر فيه أيضًا: 143، 281، 334، 351، 385، 509.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 303، 2/ 284، 359، وانظر فيه أيضًا: 1/ 153، 317، 2/ 340، 371، 394.

(4) راجع: 540 ـ 546 من هذا البحث.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 196.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 341.

(7) انظر: **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**: 65 ـ 66، 77 ـ 78.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 341 ـ 356.

هذه أبرز مواضع الارتباط بين العنوان والقصيدة؛ بشتى جوانبها: اللفظية، والدلالية، والشكلية، والأسلوبية، والإيقاعية، وفي تنوعها الواسع، وكثرة شواهدها ما يؤكد عمق العلاقة التي تصِل العنوان بالقصيدة، وتجعله جديرًا بأن يحمل اسمها، وأن يعبِّر عنها.

الفصل السادس

العلاقات الخارجية لعنوان القصيدة

المبحث الأول: علاقة العنوان بالديوان

المبحث الثاني: علاقة العنوان بالنصوص والعنوانات السابقة

المبحث الثالث: علاقة العنوان بالشاعر

المبحث الرابع: علاقة العنوان بالمتلقي

المبحث الأول

علاقة العنوان بالديوان

يتناول هذا المبحث علاقة عنوان القصيدة بالديوان الشعري الذي يشتمل على القصيدة، وتُعيد هذه العلاقة ترتيب أولويات التحليل والنظر؛ لأن عنوان القصيدة بالنسبة إلى الديوان هو عنوان داخلي، وهذا يعني أنه يمثِّل جزءًا معينًا من هذا النص الأكبر، وتظلّ الدلالات المستنبطة منه مرهونة بالدلالات الأخرى المستنبطة من القصائد والعناوين الأخرى في الديوان، ويمكن تصنيف علاقة عنوان القصيدة بالديوان في **ثلاثة مجالات**، وهي: علاقة عنوان القصيدة بعنوان الديوان، وعلاقته بمتن الديوان، وعلاقته بعناوين القصائد الأخرى في الديوان، وهذه المجالات بالتفصيل كما يأتي:

أولًا: علاقة عنوان القصيدة بعنوان الديوان

يرتبط عنوان القصيدة بعنوان الديوان من خلال **نوعين** من العلاقة، وهما: علاقة التطابق، وعلاقات التقارب:

1 ـ علاقة التطابق بين عنوان القصيدة، وعنوان الديوان

المقصود **بعلاقة التطابق**: أن يكون عنوان الديوان مطابقًا لعنوان إحدى قصائده، وهو أسلوب شائع جدًا في تسمية الدواوين[1]، وكانت بداياته عند بعض الشعراء **الوجدانيين**؛ مثل: أحمد زكي أبو شادي؛ بدواوينه: أنداء الفجر، والشعلة، والينبوع[2]، وعلي محمود طه؛ بديوانيه:

(1) انظر: **قراءة في ديوان الشعر السعودي**: 195، **والعين البصيرة**: 75، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 176.

(2) انظر: **أنداء الفجر**: 14، **والشعلة**: 11، **والينبوع**: 16.

الملاح التائه، والشوق العائد[1]، وإبراهيم ناجي بديوانيه: ليالي القاهرة، والطائر الجريح[2]، ومحمود حسن إسماعيل؛ بدواوينه: هكذا أغنّي، وقاب قوسين، ولا بدّ[3]، وحسن القرشي في معظم دواوينه، ومنها: مواكب الذكريات، والأمس الضائع، والنغم الأزرق، وبحيرة العطش[4].

وتبعهم الشعراء **المعاصرون** في انتهاج هذا الأسلوب في عنونة الدواوين، وبين يديّ الآن أكثر من مائة وخمسين ديوانًا لأبرز الشعراء المعاصرين يحمل كلّ ديوان منها عنوان إحدى قصائده، وإذا اكتفيتُ بأكثر هؤلاء الشعراء ميلًا إلى هذا الأسلوب في عنونة الديوان؛ فيمكن الإشارة إلى **البياتي**؛ بدواوينه: أباريق مهشّمة، والمجد للأطفال والزيتون، والنار والكلمات، وسِفر الفقر والثورة، وقمر شيراز[5]، **والبردوني**؛ بدواوينه: من أرض بلقيس، وفي طريق الفجر، ومدينة الغد، والسفر إلى الأيام الخضر، ووجوه دخانية في مرايا الليل[6]، **وغازي القصيبي**؛ بدواوينه: قطرات من ظمأ، ومعركة بلا راية، والعودة إلى الأماكن القديمة، وقراءة في وجه لندن، وحديقة الغروب[7]، **وعز الدين المناصرة**؛ بدواوينه: يا عنب الخليل، والخروج من البحر الميت، وقمر جرش كان حزينًا، وبالأخضر كفّناه، ولا أثِق بطائر الوقواق[8]، **وعبد الرحمن العشماوي**؛ بدواوينه: صراع مع النفس، وعندما يعزف الرصاص، ويا ساكنة القلب، وعناقيد الضياء، وشموخ في زمن الانكسار[9].

---

(1) انظر: **ديوانه**: 19، 289.

(2) انظر: **ديوانه**: 118، 266.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 439، 2/ 1085، 1293.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 418، 513، 2/ 304، 451.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 127، 212، 453، 2/ 42، 390.

(6) انظر: **ديوانه** 1/ 55، 299، 2/ 9، 365، 537.

(7) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 151، 250، 681، **وقراءة في وجه لندن**: 7، **وحديقة الغروب**: 13.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 49، 149، 366، 453، 2/ 425.

(9) انظر: **صراع مع النفس**: 68، **وعندما يعزف الرصاص**: 57، **ويا ساكنة القلب**: 67، **وعناقيد الضياء**: 5، **وشموخ في زمن الانكسار**: 9.

لعل الشواهد السابقة تكشف اتساع هذه الظاهرة في الشعر الحديث؛ مما يستدعي التوقف عندها، وتحليل دلالاتها، وكانت **نازك الملائكة** من أوائل المعترضين على هذه الطريقة في عنونة الديوان، ومن هنا انتقدت أسلوب علي محمود طه في عنونة بعض دواوينه باسم إحدى قصائدها؛ لأن العنوان في هذه الحالة لا يمثِّل عقدة الديوان وتوجّهه العام، وإنما هو اقتناص عشوائي لعنوان إحدى القصائد داخله[1]، وكرّرت مثل هذا الرأي في مقدّمتها الحوارية لديوانها: قرارة الموجة؛ إذْ دعتْ إلى تجنب تسمية الديوان باسم إحدى قصائده، وإلى أن يكون عنوان الديوان مِرآة صادقة للطابع العامّ له، ولملامح المرحلة العمرية التي يمرّ بها الشاعر[2].

وربما تأثّرت نازك في هذا الرأي بنهج العقاد في تسمية الديوان الشعري، وهو النهج الذي كان يُعيد التذكير به في مقدّمات دواوينه، ومن ذلك قوله في مقدمة ديوانه: أعاصير مغرب: «أعاصير مغرب: اسمٌ صالح لجملة الشعر الذي احتواه هذا الديوان؛ لأنه نُظِم وعالم الدنيا مضطرب بأعاصيره، وعالم النفس مضطرب بأعاصيره»[3]، وقد نوّه محمد عويس بهذا النهج المنضبط في تسمية الديوان عند العقاد[4]؛ غير أن نازك الملائكة خالفت رأيها هذا عمليًا حين عنْونت ديوانين من دواوينها باسم إحدى قصائدهما، وهما: عاشقة الليل، وشجرة القمر[5].

يتبين مما سبق أن هناك **طريقتين** لعنونة الديوان: **فالأولى هي**: عنونته بعنوان إحدى قصائده، وهي الطريقة الأكثر شيوعًا وانتشارًا بين الشعراء، **والطريقة الثانية** هي: عنونته باسم عام يُعبِّر عن مجمل التجربة الشعرية في الديوان؛ بكلّ قصائده، وهي الطريقة التي سار عليها العقاد في عنونة دواوينه، وألحّت نازك الملائكة في الدعوة إليها؛ وإن لم تطبّقها في

(1) انظر: **الصومعة والشرفة الحمراء**: 369 ـ 372.

(2) انظر: **ديوانها** 2/ 210 ـ 211.

(3) **أعاصير مغرب**: 7، وانظر أيضًا: مقدمتي ديوانيه: **عابر سبيل**: 7، **وهدية الكروان**: 3.

(4) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 329 ـ 334.

(5) انظر: **ديوانها** 1/ 457، 546، 2/ 407، 421.

جميع دواوينها، وهناك **طريقة ثالثة** أكثر خفاء، وهي: أن يُنتزع عنوان الديوان من عبارة معينة داخل إحدى قصائده، وهو الأسلوب الذي سار عليه محمود درويش في عدد من دواوينه، ومنها: هي أغنية هي أغنية، وردٌ أقلّ، وأرى ما أريد، ولماذا تركتَ الحصان وحيدًا[1]، وبهذا الأسلوب الخفي أيضًا انتزع عبد الله الوشمي عنواني ديوانيه: البحر والمرأة العاصفة، وقاب حرفين[2].

وعلى منوال نازك الملائكة دعا عدد من النقاد إلى انتهاج الأسلوب الكلي في عنونة الديوان[3]، ومنهم: صبري حافظ الذي قال في تعليقه على عنوان ديوان أدونيس: وقت بين الرماد والورد؛ ممتدحًا عنوانه الجامع، ومنتقدًا الطريقة الشائعة في عنونة الدواوين: «فالعنوان ليس عنوانَ قصيدة من القصائد؛ كما أَلِف بعض الشعراء الذين لم يتجاوزوا بعدُ فكرةَ المجموعة الشعرية إلى مفهوم الديوان؛ ولكنه عنوان بنائي يصوغ تصور الشاعر لهذه اللحظة العربية الراهنة؛ حيث يراها وقتًا بين الرماد والورد»[4].

ولكنّ المفارقة أن ثناء الناقد على صنيع أدونيس في هذا الديوان لم يعد له وجه الآن؛ لأن الشاعر عاد إلى ديوانه هذا، وغيّر اسمه في طبعة لاحقة إلى: هذا هو اسمي[5]، وهو عنوان إحدى قصائده؛ ربما بسبب ما نالته هذه القصيدة من تداول نقدي واسع[6]، وتكشف هذه الحالة مدى تعلق الشعراء بالأسلوب الشائع في عنونة الديوان؛ عبر اقتباس عنوان إحدى قصائده، وهو الأسلوب الذي يشيع أيضًا عند كُتّاب القصة القصيرة؛ حين يختارون عناوين مجموعاتهم القصصية[7].

وإذا تساءلنا عن **أسباب** هذه الظاهرة؛ أي عن البواعث التي تحرِّض

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 319، 343، 379، **ولماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 33.
(2) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 33، **وقاب حرفين**: 29.
(3) انظر: **عتبات النص**: 59 ـ 61.
(4) **استشراف الشعر**: 54.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 383.
(6) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 294 ـ 295.
(7) انظر: **عتبات النص**: 58.

الشعراء لاختيار عنوان قصيدة محددة؛ لتكون عنوانًا للديوان كله؛ فسنجد أنها متنوعة، فقد يُفضِّل الشاعر **فنيًا** قصيدة من قصائد الديوان[1]، أو يُفضِّل عنوانها[2]، فيُعنْون الديوان به، وقد يكون مرتبطًا **نفسيًا** بقصيدة معينة[3]؛ لتعبيرها عن شعور عميق، أو فكرة أثيرة لديه، وقد يستجيب الشاعر **للباعث التسويقي**، فيُعنْون ديوانه باسم القصيدة الأشهر فيه، والتي حظيتْ بتداول نقدي أوسع؛ للإفادة منها في ترويج الديوان لدى القرّاء[4]؛ ونتيجة لهذا الباعث غيّر أدونيس عنوان ديوانه؛ كما سبقت الإشارة قبل قليل، واجتمع **الباعثان: الثاني، والثالث** عند عبد الله بن إدريس في عنونته لديوانه: في زورقي، فقد بيّن في مقدمته أنه اختار له عنوان إحدى قصائده؛ ليس لأنها أجود ما فيه، بل لأنها كانت نتيجة معاناة قاسية، فهي تحكي خُلُقه ومبادئه في الحياة، ثم لأنها حظيتْ بدراسة نقدية موسّعة من الأديب عزيز ضياء؛ حين نُشِرت أول مرة[5].

ويبقى أن لهذا الأسلوب المبني على العنونة المتطابقة بين القصيدة والديوان **أثرًا** في تعزيز مكانة القصيدة وعنوانها بين القصائد والعناوين الأخرى في سياق الديوان؛ إذْ تصبح القصيدة بهذا الاختيار **منبورة**[6]؛ **أي بارزة أمام أعين المتلقي، وكذلك عنوانها.**

ولهذه العلاقة بين عنوان القصيدة وعنوان الديوان **صورة أشدّ تطابقًا**، وهي: أن يكون الديوان مؤلَّفًا من **قصيدة واحدة** تتسم غالبًا بالطول، ويتجاوز التطابق في هذه الحالة العنوان إلى المتن نفسه، فيصبح الديوان هو القصيدة، والقصيدة هي الديوان، ومن هنا يحملان عنوانًا واحدًا، وللنقاد في وصف هذه الصورة تعبيرات متقاربة؛ ولكن يمكن

---

(1) انظر: **العين والعتبة**: 48، **ومدخل إلى دراسة العنوان**: 57.

(2) انظر: **العلامة الشعرية**: 45، **واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**: 231.

(3) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 57.

(4) انظر: **شؤون العلامات**: 106.

(5) انظر: **في زورقي**: 6 ـ 7، ثم انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 57.

(6) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 129، 136.

تنظيمها؛ بحيث تعبِّر عن **موقفين**: **فالموقف الأول**: يركِّز على أن أمامنا ديوانًا ذا هيئة خاصة، فيصفه بأنه: ديوان القصيدة الواحدة[1]، أو: الديوان ذو النص الواحد[2]، بينما يركِّز **الموقف الآخر** على أن أمامنا قصيدة ذات هيئة خاصة، فيصفها بأنها: القصيدة الديوان[3]، وقد تناول النقاد سمات هذه القصيدة الطويلة، وارتباطها بالنـزعة الدرامية في التصوير، واعتمادها على العناصر المسرحية والقصصية في البناء والتنظيم، وهو ما يُميّزها عن القصيدة الغنائية، ويُقرِّبها من طبيعة الملاحم الشعرية القديمة[4].

ومن دواوين القصيدة الواحدة التي تمثِّل هذه الصورة الأشدّ تطابقًا بين عنوان القصيدة، وعنوان الديوان: هدير البرزخ عند محمود حسن إسماعيل[5]، و: مديح الظلّ العالي عند محمود درويش[6]، و: الدخول في شِعب بوّان عند محمد عمران[7]، و: وتنتحر النقوش.. أحيانًا عند سعد الحميدين[8]، و: اغتيال عيّاش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة عند منصف المزغني[9].

2 ـ علاقات التقارب بين عنوان القصيدة، وعنوان الديوان

تتنوع علاقات التقارب التي تربط عنوان القصيدة بعنوان الديوان، فقد تكون العلاقة هي: **التفصيل بعد الإجمال**، فيأتي عنوان القصيدة مفصِّلًا لإجمال عنوان الديوان، وهذا كثير؛ لأن عنوان الديوان مبنيّ في الغالب على الإيجاز؛ ليتناسب مع وظيفته التسويقية، و«يستجيب لمقصدية تداولية؛

(1) انظر: **قراءة في ديوان الشعر السعودي**: 198.

(2) انظر: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**: 97.

(3) انظر: **القصيدة والنص المضاد**: 173، **وثلاثيات نقدية**: 194.

(4) انظر: **طبيعة الشعر**: 59 ـ 71، **والشعر العربي المعاصر**: 206 ـ 215، 229 ـ 237، ودير الملاك: 75 ـ 78.

(5) انظر: **الأعمال الكاملة له** 3/ 1615.

(6) انظر: **ديوانه** 2/ 5، وانظر فيه أيضًا 1/ 553.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 177.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 285.

(9) انظر: **اغتيال عياش الكسيبي**: 10.

تأخذ بعين الاعتبار حاجة التلقي إلى عنوان موجز»[1]، ومن شواهد هذه العلاقة: من خطايا التائهين في ديوان: التائهون لمحمود حسن إسماعيل[2]، و: منزل الأقنان في جيكور في ديوان: منزل الأقنان لبدر السياب[3]، و: قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن في ديوان: تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف[4]، و: أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي في ديوان: أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش[5]، و: تعليق على ما حدث في مخيّم الوحدات في ديوان: تعليق على ما حدث لأمل دنقل[6].

وقد يحدث العكس؛ أي **الإجمال بعد التفصيل**، ومن شواهد هذه العلاقة: الكوخ في ديوان: أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل[7]، و: رماد في ديوان: شظايا ورماد لنازك الملائكة[8]، و: خيمةٌ أنتِ في ديوان: خيمةٌ أنتِ والخيوط أنا لسعد الحميدين[9]، و: العزلة في ديوان: تراتيل العزلة لمحمد يعقوب[10].

وتقترب منهما علاقة: **التخصيص بعد التعميم، أو العكس**، ومن شواهدها: النافذة في ديوان: نافذة على القمر لطاهر زمخشري[11]، و: بسمات في ديوان: البسمات الملوّنة لحسن القرشي[12]، و: كتابة على

(1) **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 324.
(2) انظر: **الأعمال الكاملة له** 3/ 1443.
(3) انظر: **ديوانه** 2/ 318.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 149.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 473.
(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 213.
(7) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 15.
(8) انظر: **ديوانها** 2/ 182.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 161.
(10) انظر: **تراتيل العزلة**: 67.
(11) انظر: **مجموعة الخضراء**: 713.
(12) انظر: **ديوانه** 1/ 190.

قبر السياب في ديوان: كتابة على الطين للبياتي[1]، و: وأنا وحدي مع الليل في ديوان: وحدي مع الأيام لفدوى طوقان[2]، و: أغانٍ على جدار في ديوان: أغانٍ على جدار جليدي لمحمد عمران[3]، و: البياض في ديوان: بياض الأزمنة لعلي الدميني[4]، و: باب في ديوان: بابٌ آخر للريح لمريم الساعدي[5].

وقد تربط بينهما علاقة: **الإفراد والجمع**، ومن شواهدها: اللحن الضائع في ديوان: الألحان الضائعة لحسن الصيرفي[6]، و: القصيدة المتوحِّشة في ديوان: قصائد متوحّشة لنزار قباني[7]، و: جزيرة اللؤلؤ في ديوان: أشعار من جزائر اللؤلؤ لغازي القصيبي[8].

وقد تكون العلاقة بينهما هي: **التقابل**، ومن شواهدها: معازف السرور في ديوان: معازف الأشجان لطاهر زمخشري[9]، و: إذْ تضحك الريح في ديوان: خلفيَ الريح مجدولة لمعتز قطينة[10]، فالريح في عنوان القصيدة ضاحكة منطلقة، وهي في عنوان الديوان مجدولة منقبضة.

وقد تكون العلاقة: **التنويع بين مفردات تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه**، ومن شواهدها: أنشودة القاهرة في ديوان: أنغام من القاهرة لصالح جودت[11]، و: أحلام الصِّبا في ديوان: أغاني الصِّبا لملَك عبد العزيز[12].

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 231.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 82.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 83.
(4) انظر: **بياض الأزمنة**: 15.
(5) انظر: **باب آخر للريح**: 5.
(6) انظر: **الألحان الضائعة**: 20.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 652.
(8) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 11.
(9) انظر: **مجموعة الخضراء**: 515.
(10) انظر: **خلفي الريح مجدولة**: 65.
(11) انظر: **أنغام من القاهرة**: 20.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 115.

وقد يتصلان بعلاقة: **التفسير**، ومن شواهدها: الوجه الآخر للشجرة في ديوان: الأشجار تموت واقفةً لمعين بسيسو[1]، فعنوان الديوان فسّر عنوان القصيدة، وأبان عن الوجه الآخر للشجرة، فإذا كانت الشجرة معروفة بأنها رمز للخصب والعطاء؛ فإن وجهها الآخر هو: المقاومة والصمود، والعنفوان المتجدِّد؛ ولهذا تموت واقفة.

وقد تجمع بينهما علاقة: **السبب بالنتيجة**، ومن شواهدها: قصيدتا: من أغاني الرقّ، و: نشيد الأغلال في ديوان: أين المفرّ لمحمود حسن إسماعيل[2]، فبسبب الرقّ والأغلال يأتي التساؤل عن المفرّ.

هذه هي أبرز علاقات التقارب التي تربط عنواني: القصيدة، والديوان، وبتأمل هذه العلاقات يمكن إثراء الدلالات المستنبطة من هذين العنوانين، كما يمكن من خلالها الوصول إلى المعجم اللفظي، أو الحقل الدلالي الذي يجمع بين العناوين التي يختارها الشاعر لقصائده، أو لدواوينه.

ثانيًا: علاقة عنوان القصيدة بمتن الديوان

ولهذه العلاقة **مجالان**: **فالمجال الأول**: أن يشير عنوان القصيدة إلى موقعه في الديوان، **والمجال الآخر**: أن يشير عنوان القصيدة إلى معنى، أو صورة تكرر ذكرهما في الديوان، والمجالان بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ أن يشير عنوان القصيدة إلى موقعه في الديوان

والمقصود: أن يحمل عنوان القصيدة عبارة دالة على موقعه في فاتحة الديوان، أو خاتمته، أمّا عناوين القصائد الدالة على **افتتاح الديوان**؛ فهي أوسع انتشارًا، وبفرق كبير عن عناوين الاختتام، وقد يدلّ هذا على اهتمام الشعراء بتقديم دواوينهم إلى القارئ، وحرصهم على استقباله، والحفاوة به عند اللقاء الأول؛ أكثر من اهتمامهم به عند توديعه.

وهناك تعبيرات متعددة استعملها الشعراء للدلالة على افتتاح الديوان؛

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 231.

(2) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 653، 765.

من خلال عنوان أول قصائده، ويمكن تنظيمها في **ثلاثة مسارات**، يختص **الأول** منها بالعناوين الموجّهة إلى **المتلقي**، وتركّز عناوين المسار **الثاني** على **النص**؛ أي الديوان، بينما تهتم عناوين المسار **الثالث** بالكشف عن **الشاعر**، وإعلان مذهبه الشعري.

أمّا عناوين **المسار الأول** الموجّهة إلى **المتلقي**؛ فلعل أبرز الكلمات المستعملة فيها هي: كلمة: **الإهداء؛ معرّفة**؛ كما هو الحال عند المازني[(1)]، وإبراهيم ناجي[(2)]، وحسن القرشي[(3)]، وغازي القصيبي[(4)]، وجاسم الصحيّح[(5)]، وحسن الصلهبي[(6)]، أو **منكّرة**، وهي الهيئة التي وردتْ في عناوين حسن القرشي[(7)]، ونزار شهاب الدين[(8)]، وسعود اليوسف[(9)]، وخليل الفزيع[(10)]، وعبد الرحمن المحسني[(11)]، وعبد الله السميّح[(12)]، وياسر آل غريب[(13)].

ويتفرّع من الكلمة السابقة استعمالهم للحرف: **إلى**؛ للدلالة على إهداء الديوان، أو لمخاطبة متلقّيه، ومن شواهد ذلك: إليك... عند العقاد[(14)]، و: ورقة إلى القارئ عند نزار قباني[(15)]، و: إلى قارئي عند

(1) انظر: **ديوانه 1/ 25، 2/ 113**.
(2) انظر: **ديوانه: 7**.
(3) انظر: **ديوانه 1/ 287، 3/ 351**.
(4) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له: 413**.
(5) انظر: **حمائم تكنس العتمة: 1**.
(6) انظر: **خائنة الشبه: 5**.
(7) انظر: **ديوانه 2/ 11، 199**.
(8) انظر: **لماذا أسافر عنكِ بعيدًا: 4**.
(9) انظر: **غروبٌ زمنَ الشروق: 5**.
(10) انظر: **وشْم على جدار القلب: 5**.
(11) انظر: **رموش العاصفة: 9**.
(12) انظر: **متدثّر بالبياض: 5**.
(13) انظر: **أتنفّس الألوان: 5**.
(14) انظر: **وهج الظهيرة: 5**.
(15) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له 1/ 15**.

عبد الله البردوني[1]، و: إلى القارئ عند محمود درويش[2]، وجاسم الصحيِّح[3].

وفي عناوين **المسار الثاني** التي تركِّز على **النص** - أي الديوان - استعمل الشعراء عددًا من الكلمات المتقاربة، ومنها: **فاتحة**، وهي الكلمة التي استعملها سميح القاسم[4]، وعبد الله البردوني[5]، وعبد العزيز المقالح[6]، وإبراهيم نصر الله[7]، وحسين العروي[8]، وتركي الزميلي[9]. وقريب منها كلمتا: **افتتاحية، ومفتتح** عند نزار قباني[10]، وصلاح عبد الصبور[11]، وأحمد سويلم[12].

ومن هذه الكلمات أيضًا: **مدخل** عند نزار قباني[13]، و: **استهلال** عند محمد أبو دومة[14]، و: **ديباجة** عند أمل دنقل[15]، ومنها كذلك: **البدء** التي استعملها محمد الشبيتي في عنوانه: ترتيلة البدء[16]، و: **المبتدأ** عند ياسر آل غريب[17].

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 295، وانظر فيه أيضًا: 2/ 299.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 9.
(3) انظر: **رقصة عرفانية**: 5.
(4) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 5.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 7.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 191، 455، 3/ 75.
(7) انظر: **نعمان يستردّ لونه**: 9.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 73.
(9) انظر: **مدد**: 7.
(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 739.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 233.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 289.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 463، 2/ 811.
(14) انظر: **السفر في أنهار الظما**: 5.
(15) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 85.
(16) انظر: **ديوانه**: 59.
(17) انظر: **أتنفّس الألوان**: 7.

وفي عناوين **المسار الثالث** التي تهتم بالكشف عن **الشاعر**، وإعلان مذهبه الشعري استعمل الشعراء كلمات إعلانية متقاربة؛ مثل: إضاءة عند إبراهيم صعابي[1]، و: بطاقة شعرية عند عبد الله الرشيد[2]، و: ميلاد شعر وشاعر عند عبد الرحمن القعود[3].

والملحوظة الأخيرة المتعلقة بعناوين الافتتاح هي: أن بعض الشعراء قد يجمعون في مستهلّ دواوينهم بين عنواني افتتاح للقصيدتين الأُوليين فيه، وممن انتهج هذا الأسلوب في العنونة: ياسر آل غريب؛ بعنواني قصيدتيه: إهداء، و: المبتدأ[4].

وأمّا عناوين القصائد الدالة على **اختتام الديوان**؛ فقد استعمل الشعراء في صياغتها كلمات متقاربة المدلول، ومنها: **خاتمة أو مُختتَم**؛ كما هو الحال عند حسن فقي: خاتمة المطاف[5]، وعند غازي القصيبي: خاتمة[6]، وعند إبراهيم صعابي: خاتمة البوح[7]، وعند عبد الله الرشيد: مُختتَم للروح[8]، ومنها: **أخير**، وهي الكلمة التي استعملها عدد من الشعراء لعنونة آخر قصيدة في الديوان؛ مثل: فدوى طوقان: القصيدة الأخيرة[9]، ومحمود درويش: الصهيل الأخير[10]، وإبراهيم صعابي: وأخيرًا.. يضيء البحر[11]، ومنها كذلك كلمة: **نهاية**، وهي عنوان القصيدة الأخيرة في أحد دواوين البياتي[12].

(1) انظر: **من شظايا الماء**: 7.
(2) انظر: **خاتمة البروق**: 13.
(3) انظر: **قطعة ليلٍ منسيّة**: 7.
(4) انظر: **أتنفّس الألوان**: 5، 7.
(5) انظر: **قدَر ورجل**: 374.
(6) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 567.
(7) انظر: **من شظايا الماء**: 73.
(8) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 48.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 305.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 680.
(11) انظر: **زورق في القلب**: 141.
(12) انظر: **ديوانه** 1/ 124.

تبقى الإشارة إلى **ملحوظتين**: **أُولاهما**: أن بعض الشعراء قد يضعون عنوانًا مضادًّا في دلالته لموقع القصيدة في الديوان، وقد يكون هذا مقصودًا؛ لإحداث المفارقة في نفس المتلقي، ومن شواهد ذلك: تقاطعات البدء، وهو عنوان آخر قصيدة في ديوان: غيوم يابسة لسعد الحميدين[1]، و: قفلة، وهو عنوان أول قصيدة في ديوان: بعض معاني السماء لحسن الصميلي[2]، و: فاتحة أخرى للماء، وهو عنوان آخر قصيدة في ديوان: قدَر الحِنّاء لأمل الفرج[3].

والملحوظة الأخرى: أن معظم الشعراء استمروا على هذا النهج في استعمال العناوين الدالة على موقع القصيدة في الديوان؛ دون أن ينتقلوا إلى المستوى الأعلى ترابطًا بين هذه العناوين ومجمل الديوان، وهو أن تتحول هذه العناوين إلى معاقد ارتباط تصِل أول الديوان بآخره، ومن الشعراء القليلين الذين اتجهوا هذه الوجهة: عبد الله الرشيد في ديوانه: نسيان يستيقظ، فقد حملت القصيدة الأولى فيه عنوان: الصوت الأول، بينما حملت القصيدة الأخيرة فيه عنوان: صوت أخير[4]، فالعنوانان هنا مرتبطان بموقعيهما في الديوان، ثم هما مرتبطان معًا بفكرة: الصوت؛ مما يجعل آخر الديوان متصلًا بأوله؛ من خلال هذين العنوانين.

2 ـ أن يشير عنوان القصيدة إلى معنى، أو صورة تكرر ذكرهما في الديوان

وهو من ضروب التناص الداخلي؛ كما سيأتي تفصيله في المبحث الثاني من هذا الفصل، ومن شواهده: عنوان قصيدة نازك الملائكة: عاشقة الليل[5]؛ إذْ يتناص هذا العنوان مع أحد أبيات قصيدة أخرى لها في الديوان نفسه، وهي قصيدة: في وادي العبيد، وقد جاء أحد أبياتها على هذا النحو:

---

(1) انظر: **غيوم يابسة**: 113.
(2) انظر: **بعض معاني السماء**: 5.
(3) انظر: **قدَر الحِنّاء**: 90.
(4) انظر: **نسيان يستيقظ**: 11، 133.
(5) انظر: **ديوانها** 1/ 546.

إنْ أكن عاشقةَ الليل فكأسي مُشرِقٌ بالضوء والحبّ الوريقِ[1]

ومن الشواهد: عنوان قصيدة عبد الله البردوني: وجوه دخانية في مرايا الليل[2]، ويرتبط هذا العنوان بأحد أبيات قصيدة أخرى له في الديوان، وهي قصيدة: زامر القفر العامر، والبيت هو:

وللشمسِ كي تجتلي أوجهًا دخانيةً في مرايا الظلامْ[3]

ومنها: عنوان قصيدة محمد عمران: وقت من حجَر[4]، ويتطابق هذا العنوان مع عبارة ختم بها أحد السطور الشعرية في قصيدة أخرى له في الديوان، وهي قصيدة: عاش القرنفل، مات القرنفل، والسطر الشعري هو قوله: «صرختُ.. أفقتُ.. كان الوقتُ من حَجَرِ»[5]، ومثل هذا التناص مع أبيات قصيدة أخرى تجده أيضًا في عنوان قصيدته: اسم الماء والهواء[6].

أمّا ثريّا العريّض؛ فإن عنوان قصيدتها: دون اسم[7] مبثوثٌ في متون جلّ قصائد الديوان؛ إذْ لا تكاد تخلو قصيدة فيه؛ من الحديث عن الاسم، والبحث عنه[8].

ثالثًا: علاقة عنوان القصيدة بعناوين القصائد الأخرى في الديوان

ولهذه العلاقة **ثلاثة أنماط، فالنمط الأول** هو: اشتراك عنوان القصيدة مع عناوين القصائد الأخرى في معنى معين، **والنمط الثاني** هو: اشتراكه مع هذه العناوين في أسلوب فني خاص، **والنمط الثالث** هو:

---

(1) **ديوانها**: 1/ 483.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 537.
(3) المصدر السابق 2/ 456.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 129.
(5) المصدر السابق 3/ 61.
(6) انظر: المصدر نفسه 3/ 151، 177.
(7) انظر: **امرأة دون اسم**: 61.
(8) انظر: المصدر السابق: 14، 16، 20، 45، 61 ـ 71، 77 ـ 85، 97، 113، 117، 133، 153، 163 ـ 168.

اشتراكه مع هذه العناوين في الارتباط بعنوان الديوان، وهذه الأنماط بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ اشتراك عنوان القصيدة مع عناوين القصائد الأخرى في معنى معين

ومن شواهد ذلك: عنوانا قصيدتي رشيد أيوب: شكوى الفقير، و: شكوى الغنيّ[1]، فهذان العنوانان مشتركان في معنى: الشكوى؛ لكن ضمن علاقة: التقابل، ومن الشواهد: عنوانا قصيدتي ميخائيل نعيمة: الطريق، و: التائه[2]، وينتمي العنوانان إلى حقل دلالي واحد، فالعلاقة بينهما هي: الاقتضاء واللزوم، ومنها: عنوانا قصيدتي سعدي يوسف: أسئلة، و: جواب[3]، فالعنوان الثاني كأنه الإجابة عن أسئلة العنوان الأول؛ وإنْ كان نصّ قصيدة: جواب يُسلِم القارئ لمزيد من الأسئلة.

ومن الشواهد كذلك: العناوين البحرية اللافتة في ديوان القصيبي: عِقد من الحجارة، ومنها: بحرية، و: حديث مع البحر، و: يقول البحر، و: هي والبحر[4]، وكذلك عناوين الأشجار المتتابعة في ديوان: كتاب المائدة لمحمد عمران، ومنها: شجرة القصيدة، و: شجرة البحر، و: شجرة التراب، و: شجرة الشاعر، و: شجرة النافذة، و: شجرة المائدة، و: شجرة الكلام، وشجرة النار، و: أشجار لنوم أميرة النهر، وشجرة السفر[5]، ومنها أيضًا: عناوين الأزهار المتوالية في ديوان إبراهيم نصر الله: المطر في الداخل[6].

(1) انظر: **الأيوبيات**: 78، 79.

(2) انظر: **همس الجفون**: 46، 52.

(3) انظر: **الوحيد يستيقظ**: 12، 44.

(4) انظر: **عِقد من الحجارة**: 18، 43، 55، 59.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 4/ 121، 125، 127، 131، 139، 141، 147، 153، 181، 187.

(6) انظر: **المطر في الداخل**: 79، 86، 89، 90، 92، 94، 97، 99.

2 ـ اشتراك عنوان القصيدة مع عناوين القصائد الأخرى في أسلوب فني خاص

سبقت الإشارة إلى سمة طول العناوين عند عبد الله الزيد[1]، وهي السمة الفنية التي تشترك فيها عناوين القصائد في كثير من دواوينه، كما تقدمت الإشارة أيضًا إلى احتفاء فاطمة القرني بعلامات الترقيم في عناوين قصائدها[2]، وهي السمة التي تشترك فيها عناوين القصائد في كلّ ديوان من دواوينها.

ومن الشواهد أيضًا: اعتماد أدونيس على **أسلوب: المرايا** لصياغة عناوين قصائده المتتابعة في ديوانه: المسرح والمرايا، وأسلوب المرايا ـ كما بيّنه إحسان عباس ـ هو: أحد أساليب الصورة الكلية الذي يُشابه أسلوب القناع في استحضار الشخصيات والكائنات والمعاني والرموز؛ ولكنه لا يتقنع بها[3]، ومن عناوين قصائده المبنية على هذا الأسلوب: مِرآة للكرسي، و: مِرآة للوقت، و: مِرآة الفقير والسلطان، و: مِرآة الحلم، و: مِرآة التاريخ، و: مِرآة الأرض، و: مِرآة للنوم، و: مِرآة للسؤال، و: مِرآة للغيوم، و: مِرآة لجثّة الخريف، و: مِرآة الطريق وتاريخ الغصون[4].

ومنها أيضًا: استعمال **أسلوب: الإضافة إلى ضمير الغائبة** في عناوين ثلاث قصائد؛ ضمن ديوان أمل دنقل: مقتل القمر، والعناوين المشترِكة في هذا الأسلوب هي: طفلتها، و: يا وجهها، و: شبيهتها[5].

ومن الشواهد كذلك: استعمال **أسلوب: التثنية** في عناوين ثلاث

(1) راجع: 280 من هذا البحث.

(2) راجع: 420 ـ 421، 427 من هذا البحث.

(3) انظر: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: 125 ـ 127.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 170، 171، 210، 218، 219، 224، 295، 296، 299، 311، 317.

(5) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 13، 31، 67.

قصائد؛ ضمن ديوان: جِنان حنايا لمحمد الحربي، والعناوين المشترِكة في هذا الأسلوب هي: ساعتان فقط، و: اثنتان وحبّ، و: نخلتان[1].

3 ـ اشتراك عنوان القصيدة مع عناوين القصائد الأخرى في الارتباط بعنوان الديوان

وعنوان الديوان في هذه الحالة هو العنصر الجامع، والموحِّد لعناوين القصائد داخله، ويتحقق هذا إمّا عن طريق اللفظ، وإما عن طريق الدلالة، وإما عن طريقهما معًا[2]، ولعلّ من أبرز مظاهر التقارب اللفظي والدلالي بين هذه العناوين: المعجم اللفظي المشترك بينها[3].

ومن شواهد اشتراك عناوين القصائد في الارتباط بعنوان الديوان: ديوان الشابي: أغاني الحياة الذي يتضمن عناوين القصائد الآتية: أغنية الأحزان، و: أغنية الشاعر، و: أغاني التائه، و: من أغاني الرعاة[4]، فهذه العناوين هي تفصيل لعنوان الديوان المجمل.

وتوسّع محمود حسن إسماعيل في ربط عناوين القصائد بعنوان الديوان في ديوانين من دواوينه، ففي الديوان الأول، وهو: صوت من الله جعل عناوين القصائد كلّها تشتمل على لفظ الجلالة: الله، ومنها: الله.. والنفس، و: الله.. والتوبة، و: الله.. والطريق[5]، وفي ديوانه الآخر، وهو: موسيقا من السرّ تضمنت عناوين قصائده كلها كلمة: موسيقا، ومنها: موسيقا من الزمان، و: موسيقا من الحقيقة، و: موسيقا من الروح[6].

أمّا عنوان ديوان حسن القرشي: فلسطين وكبرياء الجرح؛ فهو صياغة مشتركة من عنواني قصيدتين فيه، وهما: كبرياء الجرح، و: يا

(1) انظر: **جِنان حنايا**: 30، 56، 94.

(2) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 173، 182 ـ 183.

(3) انظر: المصدر السابق: 179.

(4) انظر: **أغاني الحياة**: 47، 64، 89، 152.

(5) انظر: **الأعمال الكاملة له** 4/ 1661 ـ 1785.

(6) انظر: المصدر السابق 4/ 1915 ـ 2065.

فلسطين[1]. وفي ديوان ثريّا العريِّض: امرأة دون اسم تشترك ثلاثة من عناوين قصائده في الارتباط بعنوان الديوان، وهي: دون اسم، و: اسمكَ.. اسمي، و: سمِّه ما تشاء[2].

وفي ديوان أحلام القحطاني: أروِقة الغياب؛ يتغلغل معنى: الغياب في عناوين عدد من قصائده؛ مثل: امتداد لجسم الفراغ، و: مغيّبة، و: جدّتي.. حين تأبين الغياب!! و: فقدان، و: انطفاء، و: سراب، و: لا أحبّ الآفِلين[3].

وقد تأتلف عناوين القصائد مع عنوان الديوان في **سمة فنية أو أسلوبية** مشتركة، ومن هنا لحظ عبد الله الرشيد اشتراك عنوان ديوان سعد الحميدين: رسوم على الحائط مع عناوين قصائده في سمة: الرمزية، وكذلك اشتراك عنوان ديوان عبد الله الوشمي: البحر والمرأة العاصفة مع عناوين قصائده في سِمة: الإغراب[4].

وهناك شواهد **أكثر خفاء** في دلالتها على ترابط عناوين القصائد مع عنوان الديوان، ومنها: عنوانا قصيدتي محمد العطوي: على حافة الشرق، و: سنابل من صمت[5]، فقد جاء عنوان الديوان الذي يضمهما، وهو: على حافة الصمت؛ من خلال المزج بينهما؛ أي بأخذ الجزء الأول من العنوان الأول، والجزء الأخير من العنوان الثاني.

لعل الخلاصة التي تقودنا إليها الشواهد السابقة هي: أن لعناوين القصائد سياقها الدلالي الخاص، والمستقل بوجه ما عن النصوص، وأن تأمل هذا السياق المتضافر من العناوين قد يُفضي إلى الكشف عن جوانب دلالية خفية في متون القصائد نفسها، أو في التوجه الشعري العام للديوان، وهو الأمر الذي سبق أن لحظتْه كذلك نسيمة بن عباس على عناوين القصائد في أحد دواوين محمود درويش[6].

---

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 605، 642.
(2) انظر: **امرأة دون اسم**: 61، 77، 85.
(3) انظر: **أروِقة الغياب**: 7، 11، 53، 55، 69، 75، 107.
(4) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 44، 46.
(5) انظر: **على حافة الصمت**: 14، 21.
(6) انظر: **استراتيجية العنونة عند محمود درويش**: 138 ـ 139.

المبحث الثاني

علاقة العنوان بالنصوص والعنوانات السابقة

يرصد هذا المبحث ما يتضمنه عنوان القصيدة من إحالات دلالية، أو جمالية إلى نصوص، أو عناوين سابقة له، وينبني هذا الرصد على قاعدة نقدية تتلخص في: تأثر النصوص الأدبية اللاحقة بالنصوص السابقة لها، وقد تداول النقاد المعاصرون مصطلحات متقاربة تعبِّر عن مفهوم هذه القاعدة؛ مثل: التناص، وتداخل النصوص، والتعالق النصي، والنص الغائب[1]؛ غير أن مصطلح: **التناص** هو الذي ظفِر بالقبول، والتداول الأوسع بين النقاد، وكان لجهود الناقدة البلغارية: جوليا كريستيفا الأثر الأكبر في شيوع مفهوم: تداخل النصوص في الحقل النقدي، فقد استثمرتْ مفهوم: حوارية النصوص عند الناقد الروسي: باختين؛ لتصل إلى تحديد مفهوم التناص بقولها: «يتألف كلّ نص من فسيفساء من الاقتباسات؛ كلّ نص امتصاص، وإعادة تشكيل لنص آخر»[2].

وجعل جينيت التناص النوع الأول من أنواع المتعاليات النصية[3]، وعرّفه بأنه: «علاقة حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص»[4]، أمّا محمد مفتاح فقد حدد مفهوم التناص بأنه: تعالق نصوص مع نص أحدث؛ بكيفيات مختلفة[5].

---

(1) انظر: **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**: 21 ـ 22، 386 ـ 387.

(2) **دليل الناقد الأدبي**: 319.

(3) سبق تحديد مفهومها في التمهيد؛ راجع: 40 من هذا البحث.

(4) المصدر السابق: 130.

(5) انظر: **تحليل الخطاب الشعري**: 121.

وكان لهذا المفهوم أثره الكبير في النقد الأدبي، فقد أزاح المؤلفَ من الواجهة، وجعل اللغة هي التي تتكلم، وتعيد إنتاج نفسها من خلاله؛ وبهذا تحول المبدع إلى مجرد ناسخ لما تُمليه عليه اللغة؛ عبر عدد لا يُحصى من النصوص المستكِنّة في ذاكرته، ولم يكن غريبًا أن يستنتج الناقد الفرنسي رولان بارت من كل هذا فكرة: موت المؤلف، وولادة عصر القارئ[1].

ولا يخلو كلام بارت، وكريستيفا من مبالغة في تضخيم مكانة التناص على حساب النص نفسه؛ حتى أصبح معادلًا له، فالنص عندهما هو: نسيج من الاستشهادات؛ وبهذا تحول النص إلى تناص[2]، وفي هذا التوجه إهمال واضح لأثر الاختيار الإبداعي عند المؤلف في تكوين النص، وللتفاوت الكبير في الفروق الفردية بين المبدعين.

ويُعدّ الأدب المقارَن الذي يتتبع علاقات: التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة من التطبيقات المنهجية المبكِّرة لمفهوم: التناص[3]، كما يُعدّ فن: المعارضات الشعرية، ومصطلح: السرقات الشعرية من الجذور القديمة لهذا المفهوم في الأدب العربي[4].

غير أن الملمح الأهمّ الذي يفترق به مفهوم التناص عن مفهوم السرقات الشعرية الذي كان متداوَلًا في النقد العربي القديم هو: أن الشاعر لم يعد مُدانًا عند توافقه العَرَضي غير المقصود مع شاعر سابق له؛ لأن المفهوم المعاصر لتداخل النصوص يعدّ هذا التوافق هو القانون السائد في الإبداع، ومن هنا فإن نفي غازي القصيبي مثلًا اطلاعه على قصيدة الأعشى التي ألمح الغذامي إلى تداخل قصيدته معها[5] لا يغيِّر من الأمر

(1) انظر: **الخطيئة والتكفير**: 71 ـ 73.
(2) انظر: **نظرية النص**: 253 ـ 254.
(3) انظر: المصدر السابق: 253.
(4) انظر: **الحداثة في الشعر السعودي**: 89 ـ 91.
(5) انظر: **الكتابة ضد الكتابة**: 99 (الحاشية: 2).

شيئًا، فالتأثر قد يكون عبر نص وسيط بين القصيدتين، كما أن الحكم بالتناص مردّه إلى القارئ، وليس إلى الشاعر.

وإذا كان تداخل النصوص هو القانون العام للإبداع الشعري بعامة؛ فإن هذا لا ينفي تفاوت مقدار حضوره بين عصر أدبي وآخر؛ إذْ يُلحَظ شيوعه في الشعر الحديث بخاصة، فقد «تميزت القصيدة العربية الحديثة بكثرة ما فيها من تناص»(1).

ويأتي التناص **بأشكال** متعددة، فقد يكون **مصرّحًا به**؛ كالاقتباس، والتلميح، والمعارضة؛ بأنواعها: المقتدية المستلِهمة، أو الساخرة المتجاوِزة، أو التي تمزج بينهما، وقد يكون مبنيًا على **التجاهل والإخفاء**؛ كالاحتذاء العامّ غير المباشر، والسرقة الأدبية المكشوفة(2)، كما أن التناص قد يكون **واضحًا** قريب المأخذ، وقد يكون **غامضًا** بعيد الغور يعتمد على ألمعية المتلقي، وسعة اطلاعه(3).

وإذا كان التناص شائعًا في النصوص؛ فهو في **العنوان** أكثر شيوعًا وانتشارًا؛ لأن تركيبه الموجز يحرِّره **أولاً** من السياق الممتد الذي يقيِّد الدلالة، ويحدّ من امتدادها، وهو ما يُهيئه للتناص الموسّع والحرّ مع النصوص(4)، كما أن تركيبه الموجز يدفعه **ثانيًا** إلى التعويض عن قلة الدلائل فيه باتساع الإحالة الدلالية إلى غيره(5)؛ وبهذا فإن «العنوان من خلال طبيعته الإحالية والمرجعية غالبًا ما يتضمن أبعادًا تناصية»(6).

ولرصد التناص في العنوان؛ يجب ألّا يُكتفَى به، بل يجب النظر في

---

(1) **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**: 346، وانظر فيه أيضًا: 347.

(2) انظر: **أطراس**: 130، **وتحليل الخطاب الشعري**: 131 ـ 132، **والسيميوطيقا والعنونة**: 109، وظاهرة التعالق النصي: 42.

(3) انظر: **تحليل الخطاب الشعري**: 131، **وسيمياء العنوان**: 44، **وعتبات النص بحث في التراث العربي**: 50.

(4) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 71، 107، **وشؤون العلامات**: 57.

(5) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 26، **وفي نظرية العنوان**: 89، 163.

(6) **السيميوطيقا والعنونة**: 109.

القصيدة أيضًا؛ لرصد مدى عمق التناص، وأثره في تكوين الرؤية الشعرية الكلية للقصيدة؛ إذْ إن التناص في بعض العناوين لا يعدو أن يكون تناصًا شكليًا غير مرتبط بالفكرة العامة للقصيدة(1).

أنواع التناص بين عنوان القصيدة والنصوص والعنوانات السابقة

فرّق النقاد بين **نوعين** من التناص، وهما: التناص الداخلي: وهو تناص الشاعر مع نصوص سابقة له، والتناص الخارجي: وهو التناص مع نصوص سابقة لشعراء ومؤلِّفين آخرين(2)، ويمكن الاستناد إلى هذا التقسيم العام؛ للوصول إلى تقسيم أكثر شمولًا وتفصيلًا، وأقرب إلى موضوع هذا المبحث، وبناءً على هذا يمكن الحديث عن **أربعة أنواع** من التناص في عنوان القصيدة، وهي: التناص الشعري الداخلي، والتناص الشعري الخارجي، والتناص مع السياق الشعري العام، والتناص مع غير الشعر، وهذه الأنواع بالتفصيل كما يأتي:

أولًا: التناص الشعري الداخلي

وهو تناص عنوان القصيدة مع نصوص، وعناوين سابقة للشاعر نفسه، ويدخل ضمن هذا النوع جميع ما ذُكِر في المبحث السابق المخصَّص لعلاقة عنوان القصيدة بالديوان، وإنما أُفرِدت تلك العلاقة بمبحث مستقل لها؛ بسبب أهميتها، وتشعّب أنواعها، وكثرة شواهدها؛ كما هو واضح في ذلك المبحث.

ويكشف هذا النوع من التناص عن المعجم الشعري للشاعر(3)؛ لأن هذه العناوين المتشابهة تتضمن في الغالب الألفاظ التي يستعملها الشاعر بكثرة، ويكرِّر العودة إليها ـ ربما دون وعي ـ كلما أراد التعبير عن الأفكار والمشاعر الأكثر إلحاحًا على ذائقته الشعرية، أمّا إذا كثرت شواهد التناص الشعري الداخلي عند شاعر معين، فقد تدل على اجترار التجربة الشعرية

---

(1) انظر: **العنوان في النص الشعري الحديث**: 275.

(2) انظر: **في نظرية العنوان**: 248، و**عتبات النص بحث في التراث العربي**: 49.

(3) انظر: **العنوان في النص الشعري الحديث**: 308.

عنده، وضعف تطويره لأدواته التعبيرية[1]، وقد يعود هذا إلى تقارب موضوعات قصائده، وانحصارها في مجال ضيّق[2]، وهو ما يبدو ظاهرًا عند طاهر زمخشري بخاصة؛ كما سيتبين من الشواهد اللاحقة.

وللتناص الشعري الداخلي بين عناوين القصائد أُسُس متنوعة، فقد يكون أساس التناص هو: **التشابه**؛ بسبب تكرار لفظ معين في العناوين، ومن شواهد هذا الأساس: **عناوين المناجاة** عند المازني، ومنها: المناجاة، و: مناجاة شاعر، و: مناجاة حسناء، و: مناجاة ملّاح، و: مناجاة الهاجر، و: مناجاة الحسن، و: في المناجاة[3]، وتكشف هذه العناوين بمجموعها جزءًا من معجم الشاعر الميّال إلى الكلمات الهامسة الرقيقة.

ومن شواهده أيضًا: **عناوين الكوخ** عند محمود حسن إسماعيل، ومنها: الكوخ، و: إلى دخان الكوخ، و: ساعة مع الكوخ، و: أغنية من الكوخ، و: قصة الكوخ[4]، ويمكن أن يُضاف إلى هذه العناوين عنوان الديوان الأول للشاعر، وهو: أغاني الكوخ، ويكشف هذا كله مدى تعلق محمود حسن إسماعيل بالتعبير عن الريف والطبيعة.

ومن الشواهد أيضًا: **عناوين الذكريات** عند طاهر زمخشري، ومنها: ألف ذكرى، و: هاتف الذكرى، و: ذكرياتي، و: ذكريات أمسي، و: شراع الذكريات، و: الذكرى الباسمة، و: حقيبة الذكريات، و: مع الذكريات، و: عبير الذكريات، و: بريق الذكرى[5]، كما أن لديه شواهد أخرى على هذا الأساس أقلّ تكرارًا؛ مثل: يا عقرب الساعة، و: عقرب الساعة[6]، و: لقاء في عالم الأحلام، و: لقاء في الأحلام[7].

---

(1) انظر: **العنوان في النص الشعري الحديث**: 309، وعلم **العنونة**: 270.

(2) انظر: **علم العنونة**: 270.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 35، 57، 69، 73، 97، 2/ 183، 3/ 278.

(4) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 15، 431، 2/ 1125، 1217، 1343.

(5) انظر: **مجموعة الخضراء**: 30، 106، 139، 142، 174، 286، 522، 759، 806، 860.

(6) انظر: المصدر السابق: 75، 109.

(7) انظر: المصدر نفسه: 68، 440.

ومنها أيضًا: أطياف من رماد الغربة، و: من أطياف الغربة عند حسن القرشي[1]، و: سارق النار، و: سيرة ذاتية لسارق النار عند البياتي[2]، و: ليلة العودة، و: العودة إلى الواحة، و: العودة إلى الأماكن القديمة عند غازي القصيبي[3]، وتلتقي عناوين العودة عند القصيبي في معنى: الحنين نحو الماضي؛ لأن العودة إلى المكان في مثل هذه الحالات هي في حقيقتها محاولة لاستعادة الزمان؛ عبر استحضار ذكرياته وأجوائه.

وضمن أساس التشابه تتآلف بعض عناوين الشاعر في استعمال الكلمة نفسها؛ مع التمايز بينها في: التعريف والتنكير، أو الجمع والإفراد، فمن عناوين التعريف والتنكير: الأطلال، و: أطلال عند إبراهيم ناجي[4]، و: رسالة الحب، و: رسالة حب عند صالح جودت[5]، و: عودة، و: العودة عند يوسف الخال[6]، و: سؤال، و: السؤال عند عبد الله باهيشم[7].

ومن عناوين الجمع والإفراد: مصرع النسر، و: وكر النسور عند الأخطل الصغير[8]، و: هدايا العيد، و: هدية العيد عند إيليا أبو ماضي[9]، و: الوردة المعطاءة، و: الورد المعطاء عند طاهر زمخشري[10].

ومن أُسُس التناص الداخلي: **التقابل**، ومن شواهد هذا الأساس: لا تنتقي كلماتك، و: انتقي لي حكاية عند عمر أبو ريشة[11]، وبين هذين

(1) انظر: **ديوانه** 3/ 52، 230.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 141، 2/ 353.
(3) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 257، 516، 681.
(4) انظر: **ديوانه**: 132، 263.
(5) انظر: **سلّة حب**: 47، وليالي الهرم: 17.
(6) انظر: **ديوانه**: 42، 236.
(7) انظر: **وقوفًا على الماء**: 37، 69.
(8) انظر: **ديوانه**: 158، 198.
(9) انظر: **ديوانه**: 147، 528.
(10) انظر: **مجموعة الخضراء**: 668، 793.
(11) انظر: **ديوانه**: 219، 279.

العنوانين المتقابلين تدافع دلالي يمكن استثماره؛ للتساؤل عن إمكان عكس الدلالة في كليهما؛ ليُعبِّرا بأسلوب أدق عما يريده الشاعر في الواقع.

ومن شواهد التقابل أيضًا: غدٌ يحيا، و: غدٌ يُحتضَر عند يوسف الخال[1]، و: إلى حسناء القصر، و: إلى حسناء الكوخ عند بدر السياب[2]، و: يا أعزّ النساء، و: يا أعزّ الرجال عند غازي القصيبي[3].

ومن الأُسُس أيضًا: **التلازم**؛ كالتلازم بين السؤال، والجواب في عنواني إيليا أبو ماضي: من أنا؟ و: أنا[4]، فهذا التناص يظهر فيه العنوان الثاني مع نصه كأنه جواب للعنوان الأول.

والتناص في الشواهد السابقة كلها مبنيّ على العناوين المتقاربة في صياغتها؛ لكنّ هناك ضربًا من التناص الداخلي مبنيًّا على **التطابق التام** بين عناوين الشاعر، وهو غريب؛ لأنه يُثير **عددًا من الأسئلة**، ومنها: ما سبب عنونة الشاعر لقصيدتين مختلفتين له بعنوان واحد؟ وهل مردّ ذلك هو غفلة الشاعر، ونسيانه عنوان القصيدة المتقدِّمة؟ وما مدى دلالة هذا التناص التكراري على نمطية التجربة الشعرية عند الشاعر، واجتراره لتعبيراته السابقة؟

ومن الواضح أن هذا الضرب من التناص يفتقد الملمح الفني؛ لأنه تكرار محض، وقد يُعذَر فيه الشاعر غزيز الإنتاج؛ ما لم يكثر عنده، وقد لحظتُ أن هذه الظاهرة أكثر شيوعًا عند الشعراء **الوجدانيين**؛ ربما بسبب ضيق معجمهم الشعري، ولاحتفالهم بتعبيرات إنشائية معينة ما يزالون يكررونها في أشعارهم.

ومن شواهد هذا الضرب المتطابق من التناص الداخلي: عنوان قصيدتي عبد الرحمن شكري: لغز الحياة[5]، وعنوان قصيدتي إبراهيم

(1) انظر: **ديوانه**: 22، 26.

(2) انظر: **ديوانه** 1/ 205، 266.

(3) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 663، **وحديقة الغروب**: 69.

(4) انظر: **ديوانه**: 45، 484.

(5) انظر: **ديوانه**: 1/ 97، 6/ 533، وانظر فيه أيضًا: 1/ 57، 2/ 208.

المازني: حلم اليقظة[1]، و: عنوان قصيدتي إيليا أبو ماضي: ذكرى[2]، وعنوان قصيدتي إبراهيم ناجي: المآب[3]، وعنوان قصيدتي الجواهري: أخي جعفر[4]، وعنوان قصيدتي عبد الله الفيصل: عودة[5]، وعنوان قصيدتي حسن القرشي: غربة[6]، وعنوان قصيدتي نزار قباني: اسمها[7]، وعنوان قصيدتي البياتي: تمّت اللعبة[8]، وعنوان قصيدتي سميح القاسم: طائر الرعد[9]، وعنوان قصيدتي أحمد سويلم: قراءة في عينيها[10]، وعنوان قصيدتي إبراهيم الوافي: غناء للفصول الهاربة[11].

أمّا **طاهر زمخشري**؛ فإن التكرار الحرفي لعناوين كثير من قصائده لافت للنظر، وهو يضع العنوان نفسه لقصيدتين، ولثلاث قصائد أيضًا، ويعود هذا التناص التكراري في عناوينه إلى ظاهرة أوسع تشمل مجمل شعره، وهي: اعتماده على عبارات إنشائية معينة ما يزال يفزع إليها مرارًا وتكرارًا عند صياغة قصائده، ومن شواهد التناص المتطابق بين عناوين قصائده: لقاء، و: ذكرياتي، و: الوتر المبصِر، و: انتظار، و: الموعد الأخضر، و: اسكتي يا جراح، و: الربيع العائد[12].

(1) انظر: **ديوانه** 1/ 85، 93، وانظر فيه أيضًا: 2/ 134، 3/ 278.

(2) انظر: **ديوانه**: 97، 694، وانظر فيه أيضًا: 384، 783، و: 540، 786، و: 663، 839.

(3) انظر: **ديوانه**: 8، 151.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 177، 2/ 283.

(5) انظر: **حديث قلب**: 118، 222.

(6) انظر: **ديوانه** 1/ 359، 503، وانظر فيه أيضًا: 1/ 145، 453، و: 374، 555، و: 2/ 340، 3/ 99.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 38، 145، وانظر فيه أيضًا: 1/ 163، 252، و: 1/ 60، 224، 2/ 767.

(8) انظر: **ديوانه** 1/ 186، 462، وانظر فيه أيضًا: 1/ 213، 350.

(9) انظر: **ديوانه**: 372، 672، وانظر فيه أيضًا: 248، 397.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 213، 396.

(11) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 24، **ووحدها تخطو على الماء**: 241.

(12) انظر: **مجموعة الخضراء** له على التوالي: 114، 267، 464، و: 139، 848، و: 212، 411، و: 92، 434، 732، و: 627، 734، و: 356، 800، و: 482، 858.

ثانيًا: التناص الشعري الخارجي

والمقصود به: أن يتناص عنوان القصيدة مع نصوص، وعناوين سابقة لشعراء آخرين، **وأجمل التناص هو**: ما لا يكتفي بالتكرار الحرفي للنص السابق، بل يسلك أحد **سبيلين**: **الأول**: أن يكسر التوقع؛ بتغيير مفاجئ، أو تحويرٍ مستطرَف في النص يُعزِّز إحساس المتلقي بالمفارقة، **والسبيل الآخر**: أن ينقل دلالة العبارة التي يتناص معها من موضوعها السابق إلى موضوع آخر مختلف. ويمكن تقسيم التناص في هذا النوع **قسمين**، وهما: التناص مع الشعر القديم وألقابه، والتناص مع الشعر الحديث وعناوينه، وهما بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ التناص مع الشعر القديم وألقابه

ومن شواهده: عنوان قصيدة طاهر زمخشري: الأذن تعشق[1]، ويتناص هذا العنوان مع البيت الشهير لبشار بن برد، وهو:

يا قومِ أُذْني لبعض الحيّ عاشقةٌ   والأذْن تعشق قبل العين أحيانا[2]

ومن الشواهد أيضًا :عنوان قصيدة فدوى طوقان :ذهب الذين نحبّهم[3]، وكذلك عنوان قصيدة عز الدين المناصرة: ذهب الذين أُحبّهم[4]، فهذان العنوانان يتناصان مع البيت المعروف لعمرو بن معدي كرِب، وهو:

ذهب الذين أُحبّهم   وبقيتُ مثلَ السيف فردا[5]

ومنها: عنوان قصيدة سميح القاسم: بائية العرب[6] الذي يتناص مع لقب: لامية العرب للشنفرى[7]، ومنها أيضًا: تلفّت القلب، وهو عنوان

(1) انظر: **مجموعة الخضراء**: 629.

(2) انظر: **ديوانه**: 612.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 432.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 67.

(5) انظر: **الحماسة** 1/ 105.

(6) انظر: **الممثّل**: 82.

(7) راجع: 74 من هذا البحث.

متطابق لقصيدتين: إحداهما للميعة عمارة[1]، والأخرى لأحمد الصالح[2]، والعنوانان يتناصان مع بيت الشريف الرضي:

وتلفّتتْ عيني فمذ خفِيتْ   عنها الطلولُ تلفّت القلبُ[3]

ومن الشواهد: عنوان قصيدة محمد إبراهيم أبو سنّة: من مذكّرات ليلى المريضة[4]، وكذلك عنوان قصيدة أحمد الصالح: لدموع ليلى المريضة[5]، فهذان العنوانان يتناصان مع البيت المشهور المنسوب إلى مجنون ليلى قيس بن الملوّح، وهو:

يقولون ليلى في العراق مريضةٌ   فيا ليتني كنتُ الطبيبَ المداويا[6]

ومنها: عنوان قصيدة أحمد سويلم: زمان الوصل[7]، ويتناص هذا العنوان مع مطلع الموشّحة الشهيرة للسان الدين بن الخطيب:

جادك الغيثُ إذا الغيث همى   يا زمانَ الوصل بالأندلسِ[8]

وتناصت مع البيت نفسه أشجان هندي بعنوان قصيدتها: جادك الجدْب[9]، وتناص أشجان **أجود، وأكثر إبداعًا**؛ لأنه مبنيّ على المفارقة؛ إذْ غيّرت الشاعرة الغيث إلى الجدب؛ للدلالة على الخيبة والانكسار[10].

ومن الشواهد: قِفا نبْكِ، وهو عنوان متطابق لقصيدتين: إحداهما لعز الدين المناصرة[11]، والأخرى لهيفاء الحمدان[12]، ومن البيِّن تناص

(1) انظر: **يسقونه الحب**: 93.
(2) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 68.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 181.
(4) انظر: **أجراس المساء**: 89.
(5) انظر: **الأرض تجمع أشلاءها**: 129.
(6) انظر: **ديوانه**: 26.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 390.
(8) انظر: **مقدمة ابن خلدون** 3/ 1346، **ونفح الطِّيب** 7/ 11.
(9) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 11.
(10) انظر إشارة البازعي إلى هذه المفارقة في: **أبواب القصيدة**: 91.
(11) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 7.
(12) انظر: **تفقّد غيابك**: 29.

العنوانين مع المطلع المشهور لمعلّقة امرئ القيس[1]. وكذلك تناص سعد الحميدين مع مطلع لامية كعب بن زهير[2] الشهيرة؛ بعنوان قصيدته: عندما بانت سعاد[3].

ولعبد الرحمن العشماوي قصيدة بعنوان: أيّ ليلٍ يتمطّى فوق أرضي؟![4]، ومن الواضح تناص العنوان مع أبيات وصف الليل في معلَّقة امرئ القيس[5]. كما تناص محمد الثبيتي بعنوان قصيدته: أيا دارَ عبلةَ عِمتِ صباحًا[6] مع البيت الثاني في معلّقة عنترة بن شداد:

يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلّمي وعِمي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي[7]

أمّا حسين العروي؛ فقد تناص بعنوان قصيدته: ليس من مات...[8] مع البيت المشهور لعديّ بن الرعلاء الغساني:

ليس من مات فاستراح بميْتٍ إنما الميْت ميِّت الأحياءِ[9]

تُظهر الشواهد السابقة أن كثيرًا من الشعراء المعاصرين اكتفوا بالتناص التكراري مع الشعر القديم؛ وكأنهم أرادوا نقل القارئ إلى أجواء الشعر القديم؛ دون أن يتجاوزوا ذلك إلى صياغة العبارة بتركيب جديد يُثير المفارقة الدلالية، أو ينتقل بالعبارة من معناها المعتاد إلى معانٍ رمزية وإيحائية جديدة.

2 ـ التناص مع الشعر الحديث وعناوينه

ومن شواهده: عنوان قصيدة إبراهيم ناجي: أغنية في هيكل

---

(1) انظر: **شرح القصائد السبع الطوال**: 15.
(2) انظر: **شرح ديوانه**: 6.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 155.
(4) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 97.
(5) انظر: **شرح القصائد السبع الطوال**: 74 ـ 75.
(6) انظر: **ديوانه**: 177.
(7) انظر: **شرح القصائد السبع الطوال**: 296.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 192.
(9) انظر: **الأصمعيات**: 152.

الحب[1] الذي يتناص مع عنوان قصيدة الشابي الشهيرة: صلوات في هيكل الحب[2]. وكذلك: عنوان قصيدة علي العلاق: عكّاز في الريح[3] الذي يتناص مع عنوان قصيدة بدر السياب: عكّاز في الجحيم[4].

ومن الشواهد أيضًا: عنوان قصيدة عبد الرحمن العشماوي: بائعة الريحان[5] الذي يتناص مع عنوان قصيدة إيليا أبو ماضي: بائعة الورود[6]، وعلى منوالهما عنونت نادية البوشي إحدى قصائدها بـ: بائعة الحِنّاء[7]، ويمكن أن تُعدّ عناوين البائعات هذه مثالًا على **التناص المتسلسِل**، وأعني به: التناص الذي ينتقل عبر شعراء متعاقبين، ويكون لكل شاعر منهم أثره في امتداد مسار التناص، وإثراء دلالاته.

ومنها: عنوان قصيدة إبراهيم الوافي: ترنيمة الملاح التائه[8] الذي يتناص مع عنواني قصيدة وديوان لعلي محمود طه، وهما: الملاح التائه، وليالي الملاح التائه[9]. ومنها: عنوان قصيدة عبد الله الرشيد: من أحزان الأندلس الجديدة[10] الذي يتناص مع عنوان قصيدة أحمد شوقي: الأندلس الجديدة[11].

ولعبد الله الرشيد قصيدة أخرى يتناص عنوانها: باقة ورد[12] ظاهريًا مع العنوان نفسه لإحدى قصائد سميح القاسم[13]؛ لكنّ **التناص الأعمق** له

(1) انظر: **ديوانه**: 74.
(2) انظر: **أغاني الحياة**: 121.
(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 63.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 420.
(5) انظر: **بائعة الريحان**: 27.
(6) انظر: **ديوانه**: 443.
(7) انظر: **فتنة البوح**: 103.
(8) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 69.
(9) انظر: **ديوانه**: 19، 115.
(10) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 27.
(11) انظر: **الشوقيات** 1/ 230.
(12) انظر: **أوراد العشب النبيل**: 25.
(13) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 122.

إنما هو مع عنوان قصيدة أمل دنقل: زهور[1]؛ لأن التناص هنا يشترك فيه العنوان ومضمون القصيدة معًا، وهذا هو التناص الحقيقي المؤثِّر في الرؤية الشعرية للشاعر.

ومن الشواهد أيضًا على هذا **التناص العميق**: عنوان قصيدة أشجان هندي: حروب الأهِلّة[2] الذي يتناص مع عنوان قصيدة بدر السياب: ثورة الأهِلّة[3]، وكلا القصيدتين على وزن المتقارب، وهو ما يقوِّي احتمال التناص، ومن غرائب التوافق في هذا التناص أن الشاعرة استهلّت قصيدتها بذكر الاسم الأول للسياب؛ وإن لم تكن تقصده بطبيعة الحال، فقد ابتدأت القصيدة بقولها: «مُحاقٌ هواهُ.. و**بدرٌ** هوايَ.. يتِمّ الذي تصطفيه السماءُ لأقمارها»[4].

ومن الشواهد: عنوان قصيدة معتز قطينة: إذْ تضحك الريح[5] الذي يتناص مع عنوان قصيدة حسن القرشي: ضحكات الريح[6]. وكذلك: عنوان قصيدة تركي الزميلي: صلاة بعد الجحيم[7] الذي يتناص مع عنوان ديوان محمد الزبيري: صلاة في الجحيم[8].

ويتناص عنوان قصيدة: هيفاء الحمدان: لماذا تركتَ العراق وحيدًا؟![9] مع عنوان ديوان محمود درويش: لماذا تركتَ الحصان وحيدًا؟ وهو من شواهد **التناص الضعيف**؛ لأنه أولًا نقلٌ شبه حرفي، ولأنه ثانيًا أحال التصوير الإيحائي البديع؛ إلى تعبير واقعي مباشر.

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 397.
(2) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 39.
(3) انظر: **ديوانه** 1/ 392.
(4) **للحلم رائحة المطر**: 41.
(5) انظر: **خلفي الريح مجدولة**: 65.
(6) انظر: **ديوانه** 3/ 22.
(7) انظر: **مدد**: 159.
(8) انظر: **ديوانه**: 235.
(9) انظر: **تفقّد غيابك**: 103.

وربما يكون **أمل دنقل** هو أبرز شاعر تأثر بعناوينه الشعراء المعاصرون، فقد تنازعوا هذه العناوين بينهم: تناصًا، واحتذاءً، ومن شواهد ذلك عنوان قصيدته: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة[1] الذي تناص معه عبد العزيز المقالح؛ بعنوان قصيدته: البكاء بين يدي صنعاء[2]، وعبد الله الحميد؛ بعنوان قصيدته: البكاء بين يدي الخنساء[3].

أمّا عنوان ديوان أمل دنقل: تعليق على ما حدث[4]؛ فقد تناص معه ثلاثة شعراء، وهم: محمد الخطراوي؛ بعنوان قصيدته: تأويل ما حدث[5]، وعبد الرحمن العشماوي؛ بعنوان قصيدته: تهميشات على ما حدث[6]، وصالح الزهراني؛ بعنوان قصيدته: تعليق على ما قاله لقيط بن حارثة[7].

هناك أخيرًا **ثلاث ملحوظات** تتعلق بهذا النوع من أنواع التناص في عنوان القصيدة، **فالملحوظة الأولى** هي: أن من التناص ضربًا **لا يُعتدّ به**، ولا يُنظَر فيه إلى سابق ولاحق، وهو: ما كان من التعبيرات المنتشرة التي يستعملها الناس في حياتهم المعتادة، ومثلها: أسماء الألوان، والأدوات، والمِهَن، والمدن، وكذلك: التشبيهات الشائعة، والصوَر المكررة، والمفارقات المألوفة، فاتفاق العناوين، أو تقارب صياغتها في التعبير عن مثل هذه الأمور ليس من التناص، بل هو من قبيل التوافق العام.

فمن عناوين القصائد **المتوافقة في التعبيرات المنتشرة عند الناس**: دقّت الساعة عند فدوى طوقان[8]، ومعين بسيسو[9]، و: هكذا عند عمر

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 105.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 38.
(3) انظر: **ما لم تقله الخنساء**: 65.
(4) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 193.
(5) انظر: **تأويل ما حدث**: 120.
(6) انظر: **جولة في عربات الحزن**: 53.
(7) انظر: **فصول من سيرة الرماد**: 25.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 492.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 60.

أبو ريشة[1]، وسميح القاسم[2]، و: مسافرة عند أحمد الصالح[3]، ومحمد الثبيتي[4].

ومن العناوين **المتوافقة في أسماء الألوان، والأدوات، والمِهَن، والمدن**: الثوب الأزرق عند العقاد[5]، وخليل شيبوب[6]، و: زجاجة العطر عند طاهر زمخشري[7]، ومحمد حسن فقي[8]، و: ساعي البريد عند العقاد[9]، ونزار قباني[10]، و: غرناطة عند نزار قباني[11]، وسعدي يوسف[12].

ومن العناوين **المتوافقة في التشبيهات الشائعة، والصوَر المكررة، والمفارقات المألوفة**: الأجنحة المحترقة عند علي محمود طه[13]، وإبراهيم ناجي[14]، والقصيدتان نُظِمتا في مناسبة واحدة، وهي: احتراق طائرة بطيارَيها المصريين، وكذلك: الضاحك الباكي عند أحمد زكي أبو شادي[15]، وصالح جودت[16].

فهذه العناوين كلها تندرج ضمن التوافق العام، وليس التناص

(1) انظر: **ديوانه**: 25.

(2) انظر: **ديوانه**: 499.

(3) انظر: **عندما يسقط العرّاف**: 81.

(4) انظر: **ديوانه**: 207.

(5) انظر: **هدية الكروان**: 39.

(6) انظر: **الفجر الأول**: 20.

(7) انظر: **ألحان مغترب**: 71.

(8) انظر: **قدَر ورجل**: 241.

(9) انظر: **هدية الكروان**: 44.

(10) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 289.

(11) انظر: المصدر السابق 1/ 566.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 359.

(13) انظر: **ديوانه**: 43.

(14) انظر: **ديوانه**: 105.

(15) انظر: **الشعلة**: 109.

(16) انظر: **ليالي الهرم**: 173.

الخاص، وتلتقي هذه الملحوظة مع ما ذكره بعض النقاد القدامى عن ضوابط السرقات الشعرية، وعن الفرق بين الأخذ، والاتفاق؛ ولا سيما عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، فقد نفيا وقوع السرقة في المعاني المتداولة، والتعبيرات الإنسانية المشتركة، والأغراض الشعرية العامة[1].

والملحوظة الثانية هي: أن من التناص الخارجي **ما يخلو من الملمح الفني**، ويدخل ضمن النسخ والتقليد، وهو: ما كان **تناصًا متطابقًا** مع عنوان سابق، ومن شواهده: عنوان قصيدة طاهر زمخشري: أنامل النسيان[2] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة لنسيب عريضة[3]. وكذلك: عنوان قصيدة محمد حسن فقي: من أنا؟[4] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة لإيليا أبو ماضي[5]. وعنوان قصيدة فدوى طوقان: نار ونار[6] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة لعلي محمود طه[7].

ومن شواهده أيضًا: عنوان قصيدة حسن الصيرفي: مسافر بلا حقائب[8] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة معروفة للبياتي[9]، وقد يُظنّ هنا أن الصيرفي هو السابق؛ لأنه الشاعر الأقدم؛ لكنّ النظر إلى تاريخ صدور ديواني الشاعرين يُظهر أسبقية البياتي، فقد صدر ديوانه: أباريق مهشّمة الذي يشتمل على القصيدة عام 1954م، بينما صدر ديوان الصيرفي: زاد المسافر عام 1980م.

---

(1) انظر: **أسرار البلاغة**: 263 ـ 266، 338 ـ 343، **ومنهاج البلغاء**: 192 ـ 196.

(2) انظر: **مجموعة الخضراء**: 865.

(3) انظر: **الأرواح الحائرة**: 242.

(4) انظر: **قدَر ورجل**: 105.

(5) انظر: **ديوانه**: 484.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 74.

(7) انظر: **ديوانه**: 313.

(8) انظر: **زاد المسافر**: 7.

(9) انظر: **ديوانه** 1/ 134.

ومن الشواهد: عنوان قصيدة صلاح عبد الصبور: هل كان حبًّا؟[1] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة للسياب[2]. وعنوان قصيدة حسين علي محمد: أيا دارَ عبلةَ عِمتِ صباحًا[3] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة لمحمد الثبيتي[4]، وبناء على تاريخ صدور ديواني الشاعرين؛ فإن الثبيتي أسبق بما يقرب من عشرين سنة.

ومنها أيضًا: عنوان قصيدة لطيفة قاري: ضُحاها الذي[5]، ويتطابق هذا العنوان مع عنواني: قصيدة، وديوان لسعد الحميدين[6]. وكذلك: عنوان قصيدة تركي الزميلي: صخب الصمت[7] الذي يتطابق مع عنوان قصيدة لمحمد الخطراوي[8].

والملحوظة الثالثة: أن من التناص الخارجي ما يكون **مصرَّحًا به**، ومنبَّهًا عليه من الشاعر نفسه، وكثيرًا ما يكون هذا؛ عبر إهداء القصيدة إلى صاحب التعبير الأصلي، ومن شواهد هذا: عنوان قصيدة طاهر زمخشري: لا تكذبي[9] الذي احتذى فيه عنوان قصيدة مشهورة لكامل الشناوي[10]، وقد صدّر زمخشري قصيدته بإهداء موجّه إلى الشناوي.

كما أهدى غازي القصيبي قصيدته: مرثية الناي والريح[11] إلى خليل حاوي بعد وفاته؛ مصرِّحًا من خلال هذا الإهداء بتناصه مع عنواني: قصيدة، وديوان لحاوي[12]، وكذلك صنع في قصيدته: صدى من

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 193.
(2) انظر: **ديوانه 1**/ 228، 345.
(3) انظر: **المتنبي يشرب القهوة في فندق الرشيد**: 34.
(4) انظر: **ديوانه**: 177.
(5) انظر: **لؤلؤة المساء الصعب**: 58.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 217، 225.
(7) انظر: **مدد**: 51.
(8) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 104.
(9) انظر: **ألحان مغترب**: 33.
(10) انظر: **لا تكذبي**: 9.
(11) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 733.
(12) انظر: **ديوانه**: 175، 195.

الأطلال[1]، فقد أهداها إلى إبراهيم ناجي صاحب قصيدة: الأطلال[2]. أمّا سعد الحميدين؛ فقد أهدى قصيدته: وماتت الأشعار واقفةً[3] إلى معين بسيسو صاحب ديوان: الأشجار تموت واقفة[4].

وفي مقابل هذا التناص الصريح؛ هناك ما يمكن تسميته **بالتناص الخفي**، وهو ما لا ينكشف إلّا بعد طول تأمل وموازنة بين العنوانين، والقصيدتين أيضًا، وغالبًا ما يكون هذا التناص مرتبطًا **بطريقة خاصة في التعبير والتصوير**، وليس بالألفاظ، ومن شواهد ذلك: عنوان قصيدة حسن القرشي: عشيقة الفجر[5] الذي يتناص مع عنوان قصيدة علي محمود طه: القمر العاشق[6]، ولا يمكن إدراك هذا التناص الخفي بين العنوانين إلّا بعد تأمل القصيدتين، وما بينهما من تقارب في الصوَر والدلالات، ومثل هذا التناص الخفي مع القصيدة نفسها تصادفه كذلك عند غازي القصيبي[7].

ومن الشواهد: عنوان قصيدة نزار قباني: ديك الجن الدمشقي[8] الذي يشتمل على تناص خفي مع عنوان ديوان سابق ومشهور لأدونيس، وهو: أغاني مهيار الدمشقي[9]، وسبب خفاء التناص فيه أنه لا يتعلق بالألفاظ، بل بطريقة التصوير، فمهيار الديلمي يتحول إلى دمشقي عند أدونيس؛ لأن المراد أن يكون قناعًا لأدونيس نفسه، وكذلك صنع نزار، فقد جعل ديك الجن الحمصي دمشقيًا؛ للغرض الفني نفسه، ومع أن نزارًا سابق لأدونيس في الظهور؛ فإن الديوان الذي يشتمل على قصيدته هذه صدر بعد ديوان أدونيس.

---

(1) انظر: **قراءة في وجه لندن**: 88.

(2) انظر: **ديوانه**: 132.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 209.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 227.

(5) انظر: **ديوانه** 1/ 98.

(6) انظر: **ديوانه**: 123.

(7) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 145.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 549.

(9) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 227.

ومن الشواهد أيضًا: عنوان قصيدة حسن الأمراني: لمن تكتب الشعر؟[1] الذي يتناص مع عنوان قصيدة عمر أبو ريشة: لمن[2]، وسبب خفاء التناص هو: أن عمر أبو ريشة لم يكمل الجملة في عنوانه؛ لكنه أكملها في مطلع قصيدته، فقال:

لمن تعصر الروحَ يا شاعرُ أما لضلال المنى آخرُ[3]

فتأمل القصيدتين، وما بين مضمونيهما من تقارب هو ما كشف هذا التناص.

ومن الشواهد على التناص الخفي أيضًا: عنوانا قصيدتي محمد الثبيتي: قرين، و: القرين[4]، فهذان العنوانان يشيران إلى نوع من أنواع الصورة الكلية، وهو: القرين، وفي هذا النوع يصوِّر الشاعر قرينًا ملازمًا له على الدوام إلى حدّ الامتزاج؛ ولكنه مع هذا منفصل عنه: موقفًا وعاطفة، وهو ما تكشفه القصيدة؛ عبر لوحات تصويرية متتابعة، ويقترب هذا الأسلوب التصويري من أسلوب القناع؛ ولكنه مختص بالشخصيات المخترعة، وقد تحدث عنه إحسان عباس؛ ضمن حديثه عن أنماط الصورة الكلية في الشعر الحديث[5]، ومن الشعراء الروّاد في تصوير القرين: خليل حاوي في قصيدته: وجوه السندباد[6]، وسعدي يوسف في قصيدتيه: الأخضر بن يوسف ومشاغله، و: حوار مع الأخضر بن يوسف[7]، فالثبيتي تجنب التناص المباشر مع عناوين قصائد الشاعرين؛ ولكنّ تأمل قصيدته والتلميح الاصطلاحي الذي ينطوي عليه عنوانها يكشف هذا التناص الخفي، ولك أن تطبِّق هذا التحليل أيضًا على قصيدة: الشبيه لأشجان هندي[8].

(1) انظر: **أشجان النيل الأزرق**: 7.
(2) انظر: **ديوانه**: 628.
(3) انظر: المصدر السابق: 628.
(4) انظر: **ديوانه**: 37، 63.
(5) انظر: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: 60 ـ 62.
(6) انظر: **ديوانه**: 219.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 101، 168.
(8) انظر: **مطر بنكهة الليمون**: 81.

وآخر الشواهد على هذا التناص الخفي: عنوان قصيدة لطيفة قاري: إنْ جُنّت الأحلام[1] الذي يتضمن تناصًا خفيًا مع عنوان قصيدة الشاعر اليمني أحمد العواضي: إنْ جُنّت الحركات[2]، والشاعرة لم تأخذ ظاهريًا من العنوان سوى حرف الشرط: إنْ؛ غير أنها تناصت أيضًا مع طريقة تركيب العبارة فيه، ولم تكتفِ الشاعرة بالتناص مع العنوان، بل إن قصيدتها كذلك تكاد تكون تداعيات على هامش قصيدة العواضي، ولأنها لم تصرِّح بهذا التناص حين نشرت قصيدتها؛ فقد ثارت ضجة واسعة في الصحف حول صنيعها هذا[3].

ثالثًا: التناص مع السياق الشعري العام

والمقصود بهذا النوع من التناص هو: أن يتناص عنوان القصيدة مع كلمات، وتعبيرات، وأساليب شائعة في عنونة القصائد؛ يستعملها كثير من الشعراء؛ دون أن تُنسب إلى شاعر معين، ومن الموضوعات والتعبيرات المنتشرة عند الشعراء بعامة؛ بشتى اتجاهاتهم الفنية: الحديث عن الشعر والشاعر، وعن الموت والزمن والخلود، وعن الحزن والحيرة والقلق، وكثرة استعمال كلمات: الأغاني، والأناشيد، والأنغام، والألحان.

وبالإضافة إلى هذا هناك تعبيرات وأساليب تنتشر عند تيارات شعرية معينة؛ أكثر من غيرها، وقد مرت شواهد متعددة على هذا في المبحث الثالث من الفصل الثاني عند الحديث عن شيوع مفردات المعجم العاطفي، وكذلك المفردات المتصلة بالطبيعة ومظاهر الكون المتنوعة في عناوين القصائد عند شعراء المرحلة الوجدانية؛ بالإضافة إلى كثرة الألفاظ الإيحائية ذات الدلالات المطلقة في عناوينهم؛ مثل: النور والضياء، والعطر والعبير، والسحر والأحلام، وشيوع استعمال: البلبل، والفراشة، والسراب

---

(1) انظر: **لؤلؤة المساء الصعب**: 65.

(2) انظر: **مقامات الدهشة**: 37.

(3) لرصد هذه المساجلات النقدية، ووجوه التناص بين القصيدتين؛ انظر: **ظاهرة التعالق النصي**: 40، 105 ـ 162.

في عناوينهم التصويرية، وكذلك اعتمادهم على أساليب: الطباق، والإضافة، والوصف؛ لصياغة العناوين[1].

أمّا شعراء المرحلة المعاصرة؛ فقد أشار محمد عبد المطلب إلى أن هناك معجمًا شعريًا مشتركًا، وحقولًا دلالية متقاربة بينهم[2]، وفيما يخص عناوين القصائد لديهم؛ فقد تقدّم الحديث عن شيوع مفردات: القراءة والكتابة، والدخول والخروج، والتحولات في عناوين قصائدهم، وعن ميلهم إلى محاكاة عناوين الفنون النثرية، وتفضيلهم الصياغة الموحية والرمزية للعناوين، وازدياد طول العنوان لديهم[3].

وقد لا يدرك الشاعر خضوعه لهذا السياق الشعري العام، فتجده يستعمل أساليب في العنونة، ويردد كلمات معينة؛ متوهِّمًا انفراده باستعمالها، وتميزه بصياغتها؛ بينما هو خاضع لهذا السياق الشعري في اختياره لكثير من أساليبه وكلماته، ولعل من أوضح الدلائل على تأثير السياق الشعري في صياغة الشعراء لعناوين قصائدهم: ما يُلحظ من كثرة العناوين المتفقة في صياغتها؛ ولا سيما العناوين المكوَّنة من كلمة واحدة، ومن الشواهد اللافتة في هذا المجال: القصائد المعنْونة بكلمة: **العودة**، وإذا كانت قصيدة إبراهيم ناجي[4] هي أشهر هذه القصائد؛ فإن سلسلة الشعراء الذين احتذوا هذا العنوان ممتدة بقدر يستدعي النظر، وتشمل شعراء المرحلتين: الوجدانية، والمعاصرة، ومنهم: صالح جودت[5]، وعمر أبو ريشة[6]، وطاهر زمخشري[7]، وجليلة رضا[8]، وعبد الله

(1) راجع: 195 ـ 209، 214 ـ 216، 223 ـ 227 من هذا البحث.

(2) انظر: **ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة**: 70.

(3) راجع: 240 ـ 248، 265 ـ 287 من هذا البحث.

(4) انظر: **ديوانه**: 13.

(5) انظر: **ألحان مصرية**: 168.

(6) انظر: **ديوانه**: 288.

(7) انظر: **مجموعة الخضراء**: 770.

(8) انظر: **اللحن الباكي**: 92.

الفيصل[1]، ويوسف الخال[2]، وبدر السياب[3]، وعبد الوهاب البياتي[4]، وفدوى طوقان[5]، ومحمد عمران[6]. وقد يكون لِقِصَر هذا العنوان المبنيّ على كلمة واحدة أثر في شيوعه، وتداخل عناوين الشعراء، واشتراكها فيه؛ لكن يبقى أن للسياق الشعري العام الأثر الأكبر في هذا الشيوع.

ولعل الانتشار الواسع لهذا النوع من أنواع التناص، وكثرة شواهده، واتساع مجال المشاركة والاتفاق فيه بين الشعراء؛ لعل هذا كلَّه هو ما يكشف سبب **ضعفه**، وانحسار جمالياته، فهذا التكرار والانتشار لألفاظ وأساليب معينة في عناوين الشعراء يقلِّل إلى حدّ كبير من جمال وقعها عند المتلقي؛ بسبب الأُلفة والاعتياد؛ كما حدث مع الصوَر المبتكرة قديمًا حين تحولت ـ بسبب تكرارها ـ إلى تعبيرات مألوفة؛ كالتشبيه بالأسد، والبحر، والشمس، والقمر، وكما جرى هذا أيضًا مع بعض التعبيرات المجازية المعاصرة التي انحسر تأثيرها؛ بسبب شيوعها؛ مثل تعبيرات: مرارة الحياة، والابتسامة الصفراء، وإكليل الغار، والوجه المستعار[7].

وليس هذا فحسب، بل إن التناص مع السياق الشعري العام يُفقد العنوان قدرًا كبيرًا من دلالته الخاصة؛ لتصبح أقرب إلى **العموم والإبهام**، وقد لحظ شكري عياد هذا في تعليقه على عنوان قصيدة إبراهيم ناجي: خواطر الغروب[8]؛ إذْ أشار إلى أن وقت الغروب «من العناصر المتداولة بين الشعراء الذين ينحون منحى الوجدانية، أو الرومانسية؛ ولذلك قلنا: إن دلالة العنوان هنا ـ على أهميتها المعهودة ـ عامة مبهمة»[9].

---

(1) انظر: **حديث قلب**: 118، 222.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 236.

(3) انظر: **ديوانه** 1/ 225.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 213، 350.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 151.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 4/ 37.

(7) انظر: **صوَر من تطور لغة الشعر العربي الحديث عن طريق المجاز**: 190 ـ 216.

(8) انظر: **ديوانه**: 52.

(9) **مدخل إلى علم الأسلوب**: 61.

رابعًا: التناص مع غير الشعر

ولهذا النوع الأخير من أنواع التناص أنماط متعددة، فقد يكون اقتباسًا من القرآن الكريم، والحديث النبوي، وقد يكون تناصًا مع الأمثال، والأخبار، والعبارات المأثورة، أو مع الأساطير، أو مع الكتب والمصطلحات العلمية، أو مع الأساليب الأدبية، وهذه الأنماط بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي

سبق الحديث بالتفصيل عن شواهد هذا النمط في المبحث الثالث من الفصل الثالث[1]، ووجه إيراده هنا مختلف عن وجه إيراده هناك، فهو في ذلك المبحث أحد أساليب البديع التي تندرج ضمن أنواع العنوان، أمّا في هذا المبحث؛ فهو أحد أنماط التناص مع غير الشعر، ومن الشواهد الإضافية له في عناوين القصائد: الكيد العظيم عند علي محمود طه[2]، و: ثلاثة رابعهم كلبهم عند معين بسيسو[3]، و: سبع شِداد عند حسن الأمراني[4] و: لا أحبّ الآفِلين عند أحلام القحطاني[5].

2 ـ التناص مع الأمثال، والأخبار، والعبارات المأثورة

والتناص مع **الأمثال** هو الأكثر انتشارًا في عناوين القصائد، ويأتي على **ثلاثة أوجه**، **أولها**: أن يُورَد المثل **كاملًا**، ومن شواهده: ويلٌ للشجيّ من الخليّ عند عبد الرحمن شكري[6]، و: العَود أحمدُ عند طاهر زمخشري[7]، و: إنْ كنتَ ريحًا فقد لاقيتَ إعصارًا عند يوسف

(1) راجع: 410 ـ 413 من هذا البحث.

(2) انظر: **ديوانه**: 214.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 252.

(4) انظر: **أشجان النيل الأزرق**: 15.

(5) انظر: **أروِقة الغياب**: 107.

(6) انظر: **ديوانه** 7/ 596، وانظر المثل في: **مجمع الأمثال** 3/ 433.

(7) انظر: **مجموعة الخضراء**: 670، وانظر المثل في: **مجمع الأمثال** 2/ 373.

أبو سعد[1]، و: أعطِ القوسَ باريها عند عبد الرحمن العشماوي[2].

والوجه الثاني: أن يكتفي العنوان **بجزء** من المثل، ومن شواهده: أوان الشدّ، وهو عنوان متطابق عند حسن الأمراني[3]، وعبد الله الرشيد[4]، والعنوانان يتناصان مع المثل المعروف: هذا أوان الشدّ فاشتدّي زِيَمْ[5]، ومن شواهده أيضًا: خلا لك الجوّ عند عبد الرحمن العشماوي[6]، ويتناص العنوان مع المثل المعروف: خلا لكِ الجوّ فبِيضي واصفري[7].

والوجه الثالث: أن **يُغيّر** العنوان صياغة المثل؛ بما يتناسب مع الدلالة الجديدة المقصودة، ومن شواهده: في الصيف ضيّعنا الوطن عند عبد العزيز المقالح[8]، وأصل المثل هو: الصيفَ ضيّعتِ اللبن، ويُروى أيضًا بزيادة: (في) قبله[9]، وهذا الوجه هو أفضل هذه الوجوه؛ لأنه مبني على التصرف والإبداع، وليس الترديد والتكرار.

ومن شواهد التناص مع **الأخبار**: عنوان قصيدة عبد الرحمن القعود:

---

(1) انظر: **شواطئ الحرمان**: 169، والمثل في: **مجمع الأمثال 1/ 49**، ومع أنه شطر بيت موزون؛ فلم ينسبه الميداني إلى شاعر معين، ومن أوائل الشعراء الذين عثرتُ على هذا الشطر مضمّنًا في شعرهم: الجزار السرقسطي، وهو من شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري؛ انظر: **ديوانه**: **روضة المحاسن وعمدة المُحاسن**: 128.

(2) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 123، وانظر المثل في: **مجمع الأمثال 2/ 345**.

(3) انظر: **الزمان الجديد**: 159.

(4) انظر: **حروف من لغة الشمس**: 18.

(5) انظر: **مجمع الأمثال** 3/ 476، ولم ينسبه إلى شاعر معين، وزِيَم ـ كما نقل الميداني عن الأصمعي ـ هو: اسم فَرَسه.

(6) انظر: **شموخ في زمن الانكسار**: 199.

(7) انظر: **مجمع الأمثال** 1/ 423، والمثل أحد أبيات أرجوزة شهيرة تُنسَب إلى طرفة بن العبد؛ انظر: **ديوانه**: 46.

(8) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 3/ 18.

(9) انظر: **مجمع الأمثال** 2/ 434.

قطعةُ ليلٍ منسيّة[1]، والعنوان يتناص مع الخبر الذي رواه المبرِّد في باب تكاذيب الأعراب؛ إذْ قال: «تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجتُ مرةً على فَرَسٍ لي، فإذا أنا بظُلمة شديدة، فيمّمتُها؛ حتى وصلتُ إليها، فإذا **قطعةٌ من الليل لم تنتبه**، فما زلتُ أحمل بفَرَسي عليها؛ حتى أنْبهتُها، فانجابت، فقال الآخر: لقد رميتُ ظبْيًا مرةً بسهم، فعدل الظبي يمنةً، فعدل السهمُ خلفه، فتياسر الظبي، فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي، فعلا السهم خلفه، فانحدر، فانحدر عليه؛ حتى أخذه»[2]، وهذا التناص يصلح أيضًا شاهدًا على **التناص الخفي**؛ إذْ لم يكشف الشاعر عن باعث اصطفائه لهذا العنوان، ولم يُحِل العبارة إلى مصدرها الأصلي.

أمّا التناص مع **العبارات المأثورة**؛ فمن شواهده: عنوان قصيدة الأخطل الصغير: بأبي أنت وأمّي[3]، وعنوان قصيدة مريم البغدادي: لله درّك[4].

3 ـ التناص مع الأساطير

وهو على **ثلاثة أضرب**، فقد يكون التناص مع الأساطير الشرقية، أو الإغريقية، أو العربية، فمن عناوين القصائد المتناصة مع **الأساطير الشرقية** التي تنتمي إلى بلاد الرافدين، وأرض النيل: قصائد حبّ إلى عشتار عند عبد الوهاب البياتي[5]، و: أوزوريس عند حسن فتح الباب[6]، و: جلجامش (اللوح الثالث عشر) عند سميح القاسم[7]، ومقصود الشاعر من العنوان أن قصيدته إكمال لملحمة جلجامش العراقية التي تتكون من اثنتي عشرة لوحة؛ غير أن التناص **الأجمل وقعًا، والأكثر خفاء** مع هذه

(1) انظر: **قطعة ليلٍ منسية**: 79.

(2) **الكامل** 2/ 435.

(3) انظر: **ديوانه**: 186.

(4) انظر: **عواطف إنسانية**: 80.

(5) انظر: **ديوانه** 2/ 205.

(6) انظر: **سلّة من محار**: 63.

(7) انظر: **سأخرج من صورتي ذات يوم**: 196.

الملحمة جاء في عنوان قصيدة محمد عمران: أنا الذي رأيت[1]، فهو يتناص مع فاتحة الملحمة التي تُستهلّ بعبارة: «هو الذي رأى»[2].

ومن عناوين القصائد المتناصة مع **الأساطير الإغريقية**: كوبيد يتسلل عند العقاد[3]، و: عودة أوديس عند يوسف الخال[4]، و: برمثيوس عند بلند الحيدري[5]، و: سارق النار عند البياتي[6]، و: أوديب عند محمود درويش[7].

ويتسم التناص مع الضربين السابقين بقدر كبير من **الغرابة والغموض**، فالمتلقي العربي لم يألف مثل هذه الأساطير، كما أنها ليست جزءًا من ثقافته وأدبه[8]، أمّا التناص مع **الأساطير العربية**؛ فهو التناص الأقرب إلى الفهم والتأثير، ومن شواهده: القصيدة والعنقاء عند بدر السياب[9]، و: أسطورة عبقر عند البياتي[10]، و: مصرع العنقاء عند محمود درويش[11]، و: شهريار الزمن الأخير عند محمد عمران[12]، و: زرقاء اليمامة عند عز الدين المناصرة[13]، و: أرجوزة لجديس عند عبد الله الرشيد[14]، و: السّعلاة عند تركي الزميلي[15].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 401.
(2) **ملحمة جلجامش**: 68.
(3) انظر: **أعاصير مغرب**: 21.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 332.
(5) انظر: **ديوانه**: 310.
(6) انظر: **ديوانه** 1/ 141.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 288.
(8) راجع: 260 ـ 261 من هذا البحث.
(9) انظر: **ديوانه** 2/ 337.
(10) انظر: **ديوانه** 1/ 59.
(11) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 91.
(12) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 75.
(13) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 21.
(14) انظر: **نسيان يستيقظ**: 13.
(15) انظر: **مدد**: 95.

وتبقى أسطورة **السندباد** التي استهوت كثيرًا من الشعراء العرب المعاصرين[1]، فهي أكثر الأساطير العربية شيوعًا وانتشارًا في عناوين القصائد، ومن شواهدها: مدينة السندباد عند بدر السياب[2]، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[3]، و: سندباد يمني في معهد التحقيق عند عبد الله البردوني[4]، و: سندباد.. وعجائب البلاد عند عصام الغزالي[5]، و: عميتْ أحلام السندباد عند محمد الخطراوي[6]، و: من إياب السندباد عند عبد العزيز العجلان[7]، و: البحر يروي سيرة السندباد عند عبد الله الوشمي[8]، و: السندباد يقدِّم استقالته عند حسن الصميلي[9]، و: سندباد العشق عند هند المطيري[10].

4 ـ التناص مع الكتب والمصطلحات العلمية

أمّا التناص مع **الكتب**؛ فإن معظم شواهده مرتبطة بأعمال قصصية، ويمكن تقسيم الكتب التي تناصت معها عناوين القصائد إلى **ثلاث فئات**، وهي: كتب عربية قديمة، وكتب عربية حديثة، وكتب أجنبية، فمن شواهد التناص مع **الكتب العربية القديمة**: أبو زيد السروجي عند البياتي[11]، والعنوان يتناص مع مقامات الحريري؛ لأن أبا زيد السروجي هو بطل هذه المقامات؛ كما صرّح الحريري نفسه في مقدمته[12].

(1) انظر: **الشعر العربي المعاصر**: 179.
(2) انظر: **ديوانه** 2/ 111.
(3) انظر: **ديوانه**: 253.
(4) انظر: **ديوانه** 2/ 508.
(5) انظر: **هوى الخمسين**: 49.
(6) انظر: **ثرثرة على ضفاف العقيق**: 89.
(7) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 23.
(8) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 88.
(9) انظر: **بعض معاني السماء**: 31.
(10) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 15.
(11) انظر: **ديوانه** 1/ 405.
(12) انظر: **مقامات الحريري**: 12.

ومنها: من مواقف سفيان الصنعاني عند عبد العزيز المقالح[1]؛ إذْ يرى عز الدين إسماعيل أنه يتناص مع عنوان كتاب: المواقف والمخاطبات للنفّري[2]، والوقع أن العنوان يتناص مع مجمل التراث الصوفي؛ لأن المواقف أحد مصطلحات الصوفية؛ كما سبقت الإشارة إلى ذلك[3]، ولعل العنوان الأقرب إلى التناص مع كتاب النفّري، والذي يشهد له مضمون القصيدة أيضًا هو: عنوان قصيدة محمد الثبيتي: موقف الرمال موقف الجناس[4].

وحظي كتاب: **ألف ليلة وليلة** بالنصيب الأكبر من التناص بين الكتب العربية القديمة، ومن عناوين القصائد التي تناصت معه: شيء من ألف ليلة عند البياتي[5]، و: حوار قديم عن ألف ليلة وليلة عند محمد الفيتوري[6]، و: حكاية من ألف ليلة عند أحمد سويلم[7]. وبعض العناوين تجاوزت هذا الأسلوب المعتاد في التناص المبني على محاكاة العنوان المنقول؛ إلى أسلوب **أكثر إبداعًا** يعتمد على مفاجأة المتلقي؛ بتغيير بعض التفاصيل المعروفة عن هذه الحكايات؛ كعدد الليالي فيها، ومن شواهد ذلك: الليلة الثانية بعد الألف عند أحمد سويلم[8]، و: الليلة الواحدة بعد الألفين عند محمد بنّيس[9].

ومن شواهد التناص مع **الكتب العربية الحديثة**: عنوان قصيدة عمر أبو ريشة: عودة الروح[10] الذي يتناص مع رواية مشهورة لتوفيق الحكيم،

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 2/ 256.
(2) انظر: **كلّ الطرق تؤدي الشعر**: 234.
(3) راجع: 263 من هذا البحث.
(4) انظر: **ديوانه**: 11.
(5) انظر: **ديوانه** 2/ 174.
(6) انظر: **ديوانه**: 119.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 337.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 340.
(9) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 93.
(10) انظر: **ديوانه**: 152.

و: تحت قنديل أمّ هاشم عند عبد العزيز المقالح[1]، والعنوان يتناص مع قصة يحيى حقي: قنديل أمّ هاشم، و: ورقة مهملة من سيرة حيران بن الأضعف عند حسن الأمراني[2]، والعنوان يتناص مع كتاب: قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والقرآن لنديم الجسر؛ عبر استدعاء اسم راوي القصة في الكتاب[3]، ويمكن أن يُعدّ هذا العنوان شاهدًا إضافيًا على **التناص الخفي**؛ لأن الشاعر انتزع عنوان قصيدته من تفاصيل الكتاب، وليس من عنوانه، كما أنه لم يُشر إلى مصدر العنوان. ومن الشواهد كذلك: وا إسلاماه عند حسن الأمراني أيضًا[4]، ويتناص هذا العنوان مع عنوان رواية مشهورة لعلي أحمد باكثير.

ومن شواهد التناص مع **الكتب والأعمال الأجنبية**: هاملت عند البياتي[5]، وأحمد سويلم[6]، وهو عنوان مسرحية شهيرة لشكسبير، و: هكذا قال زرادشت عند البياتي[7] الذي يتناص مع عنوان كتاب: هكذا تكلم زرادشت للفيلسوف الألماني نيتشه.

وأمّا التناص مع **المصطلحات العلمية**؛ فإن الغالب في شواهده أن يكون المعنى الظاهري للمصطلح غير مراد، وأن التناص معه هو **تورية** لمعانٍ أعمق تُستشف من القصيدة، وما يلفت النظر في هذا المجال هو: تصدّر المصطلحات **النحوية** بين هذه الشواهد، ولعلّ هذا يعود إلى شهرة هذه المصطلحات، واتساع المعرفة بها عند المتلقين؛ بشتى مستوياتهم؛ بالإضافة إلى أن كثيرًا من هذه المصطلحات ذات دلالات لغوية قريبة الصلة من حياة الناس وأفكارهم، وتعبيراتهم المتداولة؛ مثل: مصطلحات: الفعل، والفاعل، والضمير، والتمييز، والحال،

(1) انظر: **الأعمال الشعرية له** 3/ 294.
(2) انظر: **جسر على نهر درينا**: 12.
(3) انظر: **قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والقرآن**: 17.
(4) انظر: **جسر على نهر درينا**: 45.
(5) انظر: **ديوانه** 1/ 448.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 37.
(7) انظر: **ديوانه** 2/ 217.

والخبر، ومن هنا تأتي قدرتها على تخطي دلالاتها الاصطلاحية إلى الدلالات الأخرى الملتبِسة بالتورية.

ومن شواهد التناص مع المصطلحات **النحوية** في عناوين القصائد: أنا ضمير المتكلِّم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص عند سميح القاسم[1]، و: أحرف الجرّ عند محمد الخطراوي[2]، و: أخوات كان عند سعد الحميدين[3]، و: كان وأختها عند علي الدميني[4]، ومع تقارب عنواني: الحميدين، والدميني؛ فإن عنوان الدميني أكثر إبداعًا وتشويقًا؛ لأنه اكتفى بأخت واحدة من أخوات كان، فجعل المتلقي يتوق إلى معرفتها، فيندفع لقراءة القصيدة، ومن خلالها يتبين له أن الأخت المقصودة هي: صار.

ومن التناص مع المصطلحات النحوية أيضًا: معزوفة الوطن على ياء المتكلِّم عند عبد الله الزيد[5]، و: واو الجماعة عند حسن الزهراني[6]، و: مبتدأ استغنى عن الخبر عند حسين العروي[7]، و: فعلٌ ماضٍ، و: لا منادَى أو نداء عند ثريّا العريِّض[8]، و: جملة اعتراضية عند محمد العطوي[9].

ومن التناص مع **المصطلحات الأخرى** في عناوين القصائد: ساديزم عند صالح جودت[10]، وهو مصطلح من علم النفس التحليلي، وتعني

(1) انظر: **ديوانه**: 681.

(2) انظر: **تاويل ما حدث**: 152.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 359.

(4) انظر: **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**: 32.

(5) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 13.

(6) انظر: **تماثل**: 44.

(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 195.

(8) انظر: **امرأة دون اسم**: 139، 163.

(9) انظر: **على حافة الصمت**: 84.

(10) انظر: **ألحان مصرية**: 61.

السادية: الاستمتاع بإيذاء الآخرين وإذلالهم[1]، و: البحر المتدارَك عند عز الدين المناصرة[2]، وهو مصطلح عَروضي معروف لأحد البحور الشعرية، و: فاصلة منقوطة عند محمد الخطراوي[3]، وهي من مصطلحات علامات الترقيم، و: تناص عند أحمد العواضي[4]، وهو عنوان **طريف**؛ لأنه يتناص مع مصطلح: التناص نفسه، وهو المصطلح النقدي الذي سبق بيان مفهومه في مستهل هذا المبحث.

5 ـ التناص مع الأساليب الأدبية

لم يقتصر عنوان القصيدة على التناص مع الكلمات والعبارات، بل شمل أيضًا التناص مع الأساليب الأدبية، ويتضمن هذا النمط **لونين متمايزين**، وهما: التناص مع الأساليب التراثية، والتناص مع أساليب عنونة الفنون السردية، فمن شواهد التناص مع **الأساليب التراثية** في عناوين القصائد: يُحكى أنّ حفّارين عند نازك الملائكة[5]، و: أمّا بعد عند أحمد سويلم[6].

وضمن هذا اللون من ألوان التناص مع الأساليب يُحاكي بعض الشعراء في صياغة عناوينهم **أسلوب تقديم القصائد** في الأدب العربي القديم، ومن شواهد ذلك: وقال في الفخر عند صلاح عبد الصبور[7]، و: وقال رحمه الله.. في وصف البحر الميت، و: وقال في مديح التجربة عند عز الدين المناصرة[8].

كما يُحاكي شعراء آخرون **أسلوب العناوين المسجوعة** في التراث،

(1) انظر: **معجم مصطلحات التحليل النفسي**: 280.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 328.
(3) انظر: **تأويل ما حدث**: 82.
(4) انظر: **قصائد قصيرة**: 39.
(5) انظر: **ديوانها** 2/ 321.
(6) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 497.
(7) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 373.
(8) انظر: **الأعمال الشعرية له** 2/ 340، 480.

ومن شواهد ذلك: رفع القمع عن فراشة الدمع عند محمد عفيفي مطر[1]، و: باب من واتته الشجاعة بحافة الطاعة، و: باب المقصد المحمود في وجوب عدم تخطي الحدود، و: باب من أنذر ثم لم يعذر عند محمد أبو دومة[2].

أمّا اللون الآخر من التناص مع الأساليب؛ فهو: التناص مع **أساليب عنونة الفنون السردية**؛ كالقصة، والسيرة، واليوميات، ومن شواهده في عناوين القصائد: بائعة الورود عند إيليا أبو ماضي[3]، و: سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا عند محمود درويش[4]، و: يوميات رجل يدّعي الجنون عند محمد عفيفي مطر[5]، و: الشنفرى يدخل القرية ليلًا عند أحمد الصالح[6].

هذه هي أبرز أنواع التناص في عنوان القصيدة، ولعلّ شواهدها المتتابعة أظهرت مدى توسع ظاهرة التناص في العناوين، وهو ما جعلها تتطلب قارئًا مطّلعًا على المعارف والآداب؛ بقدر ما هو متذوّق للتركيب اللغوي الجميل، وربما كانت هذه الأعباء الثقافية الجديدة التي أثقل بها الشعر الحديث كاهل المتلقي المعاصر هي أحد أسباب انحسار هذا الشعر، وتناقص عدد قرّائه.

(1) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 147.
(2) انظر: **الوقوف على حدّ السكّين**: 67، 81، 92.
(3) انظر: **ديوانه**: 443.
(4) انظر: **ديوانه** 1/ 447.
(5) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 78.
(6) انظر: **عيناك يتجلى فيهما الوطن**: 89.

المبحث الثالث

علاقة العنوان بالشاعر

يدرس هذا المبحث علاقة عنوان القصيدة بالشاعر؛ متتبعًا أبرز العوامل التي تؤثر في اختيار المبدع لعناوينه، وفي أسلوب صياغته لها، ومدى دلالة العنوان على السمات النفسية التي يتصف بها واضعه. والاستدلال بالعنوان على نفسية صاحبه ليس أمرًا جديدًا في الميدان النقدي، فمنذ مائة عام تقريبًا استقرأ طه حسين نفسية أبي العلاء المعري من عناوين كتبه: ذكرى حبيب، و: عبث الوليد، و: الأيك والغصون؛ إذْ رأى أن هذه العناوين «تدلّ على مزاج معتدل، وذوق رقيق»[1]؛ على أن لهذا الاستنتاج ما ينقضه من بعض عناوين المؤلَّفات الأخرى للمعري؛ مثل: الصاهل والشاحج، و: زجر النابح، وما يهمّ هنا ليس النتيجة التي تحتمل الاختلاف، بل كيفية الاستنتاج؛ أي هذا الربط بين العنوان ونفسية صاحبه.

وصنع محمد بلاجي الشيء نفسه مع أبي حامد الغزالي، فقد لحظ أن عناوين كتبه تدل على نفسيته المثالية، ورأى «أن عناوينه تحمل معنى لا يكاد يتغير، هو: أنّ ما يحدث في الواقع ليس هو ما ينبغي أن يكون: تهافت الفلاسفة، إحياء علوم الدين، المنقِذ من الضلال»[2]، وهناك عناوين كتب أخرى للغزالي تعزِّز هذا الاستنتاج الذي ذكره الباحث، ومنها: شفاء العليل، و: إلجام العوامّ عن علم الكلام، و: المضنون به على غير أهله.

(1) **تجديد ذكرى أبي العلاء**: 231.

(2) **توظيف العناوين في تأليف المصنفات**؛ ضمن: **ندوة الأدب القديم أية قراءة**: 134.

وفي مجال الشعر؛ فإن الربط بين عنوان القصيدة والشاعر مبنيّ على أنه واضعه، والمسؤول عنه أمام القارئ[1]، وإذا كان العنوان «يمثِّل تفسير الشاعر لنصِّه»[2]؛ فإن هذا التفسير منبثق من رؤية خاصة، ومرتبط بسمات نفسية معينة قد تكشف عنها القراءة المتمهِّلة للعنوان؛ ولا سيما إذا تذكرنا أن الوظيفة التعبيرية هي إحدى أبرز وظائف العنوان؛ كما سبق بيانه[3].

ولكشف علاقة عنوان القصيدة بالشاعر سيتناول هذا المبحث **موضوعين رئيسين،** أو قسمين كبيرين، وهما: **العوامل المؤثِّرة** في اختيار الشاعر عنوانَ قصيدته، **وظروف إنشائه** لهذا العنوان: زمانًا، وحالًا؛ أي: زمن كتابة العنوان، وكيفية كتابته، وهذان الموضوعان بالتفصيل كما يأتي:

أولًا: العوامل المؤثِّرة في اختيار الشاعر عنوانَ قصيدته

وتنقسم هذه العوامل المؤثِّرة إلى **قسمين**: عوامل **داخلية**؛ أي نابعة من الشاعر نفسه، وطبيعة تكوينه النفسي، وعوامل **خارجية** مؤثِّرة في فكر الشاعر، ووجدانه، وفي صياغة توجهه الفني والإبداعي، وهذه العوامل كما يأتي:

أ ـ العوامل الداخلية

ويمكن تلخيص هذه العوامل الداخلية في **عاملين مهمين**، وهما: جِنس الشاعر، والطبيعة النفسية له، وهذان العاملان بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ جنس الشاعر

والمقصود هو: أثر اختلاف الجنس الذي ينتمي إليه الشاعر؛ بأن يكون رجلًا، أو امرأة في كيفية صياغته لعناوين قصائده، ويرتبط هذا العامل بموضوع **الأدب النسوي،** ومدى تميزه عن الأدب الذي يبدعه

---

(1) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 33، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 72.

(2) **ثقافة الأسئلة**: 48.

(3) راجع: 373 من هذا البحث.

الرجال، وبعض المبدعات يرفضن هذا التصنيف؛ خوفًا من الإقصاء، والشعور بالدونية؛ لكنهنّ يقعن في التناقض؛ إذْ يعترفن مع ذلك بوجود خصائص فارقة لإبداع المرأة[1]، والأَولى أن نتعامل مع هذا التصنيف بقدْر من التوازن؛ وأن يكون الغرض منه هو: رصد الفروق بين المبدعين والمبدعات في مجالات الاهتمام، وفي أساليب التعبير والتصوير، وإذا كنّا نقرّ بوجود خصائص فارقة لآداب الشعوب المختلفة، والطبقات الاجتماعية المتباينة؛ فما الذي يمنع من الإقرار بمثل هذا الاختلاف والتمايز بين أدب الرجل، وأدب المرأة[2].

ويستند هذا التفريق الفني إلى **التمايز الفطري** الواضح بين الجنسين في **جانبين أساسيين**، وهما: الجانب الجسدي، والجانب النفسي والاجتماعي[3]، كما يستند هذا التفريق إلى **واقع الحال** في الأدب العربي قديمًا، وحديثًا، ففي الأدب العربي **القديم** يُلحظ **قلّة** شعر النساء فيه؛ بالموازنة مع شعر الرجال، وقد حاول عدد من الباحثين تلمّس أسباب هذا التفاوت، فأشاروا إلى أن معظمه ربما ضاع؛ ضمن ما فُقِد من الشعر العربي القديم[4]؛ إذْ لم يصل إلينا إلّا أقله؛ كما صرح أبو عمرو بن العلاء[5]؛ ولكنّ هذا السبب يشمل أيضًا شعر الرجل.

كما أشار الباحثون إلى أثر رواة الشعر في إغفال قدر من شعر المرأة؛ إمّا تحيزًا منهم، وإما لأن اتصافه بالسهولة، واللين والرقة لا يتلاءم مع ذوق هؤلاء الرواة الميالين إلى جزالة اللفظ، وقوة التركيب، أو لبُعده عن وصف الحروب وأيام العرب، وهو المجال الذي كان الرواة حريصين على تدوين الأشعار المتصلة به[6].

---

(1) انظر: **المرأة والكتابة**: 77 ـ 82.

(2) انظر: المصدر السابق: 82.

(3) انظر: **سيكولوجية الفروق بين الجنسين**: 13 ـ 16.

(4) انظر: **المرأة في الشعر الجاهلي**: 605، **وشعر المرأة العربية المعاصر**: 42.

(5) انظر: **طبقات فحول الشعراء** 1/ 25.

(6) انظر: **المرأة في الشعر الجاهلي**: 605 ـ 606، **وشعر المرأة العربية المعاصر**: 40 ـ 45، 62.

ولحظ هؤلاء الباحثون أن **الرثاء** هو الغرض الأوسع مجالًا، والأجود فنيًا في شعر المرأة قديمًا؛ ربما لأنه أقرب الأغراض إلى عاطفتها الجيّاشة[1]، ولأنه لا يتعارض مع موقعها الاجتماعي؛ كما هو الحال في أغراض: المديح، والهجاء، والغزل[2]؛ وإن لم يخلُ شعرها من الخوض في جميع الأغراض[3].

ومع أن الأدب العربي **الحديث** شهد حضورًا أوسع، وأكثر تنوعًا وعمقًا لشعر المرأة[4]؛ فما زالت الفجوة الإبداعية: كمًّا، ونوعًا واضحة بينه، وبين الحضور الشعري للرجل، وهي الفجوة التي لا تقتصر على مجال الشعر، بل تشمل كثيرًا من المجالات الإبداعية والعملية[5]، وتفضّل بعض الكاتبات تعليل هذا التفاوت بالقيود الاجتماعية المحيطة بالمرأة[6]، بينما تذهب بعض الدراسات النفسية إلى أن هذا التفاوت يعود إلى التباين الواضح بين الرجل والمرأة في الاستعداد الفطري، والقدرات الإبداعية؛ ومن هنا تربط هذه الدراسات بين تفوق المرأة في التعبير والإبداع، وزيادة السمات الذكورية فيها؛ مستدلة على هذا بسلوك بعض النساء الناجحات في العالم الغربي[7]، وقد يصح مثل هذا الربط مع نماذج معينة؛ لكنّ تعميم هذا الاستنتاج على جميع النساء المتفوقات ينطوي على مجازفة تنظيرية تفتقر إلى الرصد الشامل والدقيق.

ويبدو أن هذا الربط بين الإبداع عند المرأة، واتصافها بالسمات الذكورية قديم العهد في أدبنا العربي، فقد روى المبرِّد أن بشار بن بُرد كان

---

(1) انظر: **المرأة في الشعر الجاهلي**: 612، 664.

(2) انظر: **شعر المرأة العربية المعاصر**: 44، 47، 50، **والمرأة والكتابة**: 10، 19.

(3) انظر: **شعر المرأة العربية المعاصر**: 45 ـ 55.

(4) انظر: المصدر السابق: 55 ـ 62.

(5) انظر: **هذه الشجرة**: 38 ـ 43.

(6) انظر: **المرأة والكتابة**: 19، 76، ثم انظر ردّ العقاد على هذه الحجة في: **هذه الشجرة**: 38 ـ 39، 43.

(7) انظر: **المرأة في الشعر الجاهلي**: 685 ـ 687، **والمرأة واللغة**: 23 ـ 24، **والرجل في شعر المرأة**: 125.

يحطّ من شعر النساء، ويصِمه بالضعف، وحين اعتُرِض عليه بشعر الخنساء؛ أقرّ بتفوقها؛ لكنه علّل ذلك بأنها من **الفحول**؛ وإن كان قد صاغ تعليله هذا بأسلوب غير ملائم(1).

والنتيجة الأهم من كلّ هذا العرض هي: تأكيد التمايز الفني بين شعر المرأة، وشعر الرجل، وأن هذا التمايز ليس طارئًا، أو مرتبطًا بظروف اجتماعية معينة، بل هو مرتبط في الأساس بالاستعداد الفطري، واختلاف القدرات الإبداعية بينهما، وفي مجال عناوين القصائد يمكن الحديث عن عدد من **السمات الموضوعية، والأسلوبية** التي تبرز بقدر أوضح في **العناوين التي تصوغها المرأة**، وهي: التعبير المباشر عن الذات، وحضور الأسرة والأقارب، والتركيز على المرأة واهتماماتها، والإكثار من توجيه الخطاب والنداء، وعفوية التعبير واستسهال الصياغة، وقِصَر العناوين، وهذه السمات بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ التعبير المباشر عن الذات

وتلتقي هذه السمة مع بعض سمات العنونة عند شعراء المرحلة الوجدانية في الشعر العربي كما سبق بيانه(2)؛ لكنها هنا سمة تكوينية، وليست مرحلية؛ أي أن التركيز على العاطفة وإبراز المشاعر الذاتية يكاد يكون ملازمًا لعناوين المرأة في شتى المراحل، بينما انحصر هذا التركيز عند الرجل في مرحلة شعرية معينة؛ سُرعان ما تجاوزها الشعراء المعاصرون، وقد سجّل بعض النقاد احتفاء المرأة الدائم بتصوير عواطفها وانفعالاتها وعوالمها الداخلية، وبروز التعبير عن الذات؛ حتى في القصائد القصصية(3)، وأدّى هذا التركيز على **الوظيفة التعبيرية** للّغة إلى الحدّ من انطلاق شعر المرأة نحو تصوير التجارب الإنسانية المتنوعة(4).

---

(1) انظر: **الكامل** 4/ 308.

(2) راجع: 191 ـ 195 من هذا البحث.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 406، 408، **وشعر المرأة العربية المعاصر**: 663 ـ 664.

(4) انظر: **المرأة والكتابة**: 76، 93 ـ 94.

ومن شواهد هذه السمة في عناوين القصائد عند الشاعرات: وأنا وحدي مع الليل، و: أنا والسرّ الضائع، و: لن أبكي عند فدوى طوقان[1]، و: إلى قلبي، و: هو قلبي عند ملَك عبد العزيز[2]، و: في داخلي عند فاطمة السويح[3]، و: أنا من خيال، و: إني أنثى، و: آهِ من أوجاع وجدي، و: قلبي كسير، و: فؤادي أنا عند أحلام القحطاني[4]، و: أحلامي والظلام عند آسية العمّاري[5]، و: سحر كلماتي، و: ترياق جرحي النازف، و: إني عشقت عند هند المطيري[6].

2 ـ حضور الأسرة والأقارب

لا تتعارض هذه السمة مع السمة السابقة؛ لأن الأسرة عند المرأة ـ ولا سيما الأطفال ـ امتداد طبيعي للذات، ومن شواهد هذه السمة لديهنّ: ولدي، و: اذكري يا أمّ، و: إلى ولدي عند جليلة رضا[7]، و: إلى عمّتي الراحلة، و: إلى أختي سُها، و: إلى ميسون عند نازك الملائكة[8]، و: حنانيكِ أمّي عند شريفة أبو مريفة[9]، و: لحبيبي الصغير عند لطيفة قاري[10]، و: طفلي عند فاطمة السويح[11]، و: أبي.. ملِك الرجال، و: يا أولَ طفلٍ أعشقه، و: منصور يا ذاك الصغير، و: جدّتي.. حين تأبين الغياب عند أحلام القحطاني[12]، و: عيناها ودمعة أمّي عند أمل الفرج[13].

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 82، 177، 394.
(2) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 137، 141.
(3) انظر: **طفلة ذات ضفائر**: 85.
(4) انظر: **أنا من خيال**: 11، 27، 35، 83، 101.
(5) انظر: **بشأن وردتين**: 65.
(6) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 13، 22، 188.
(7) انظر: **اللحن الباكي**: 46، 124، **والعودة إلى المحارة**: 78.
(8) انظر: **ديوانها** 2/ 133، 297، 573.
(9) انظر: **وجئتُ عينيك**: 44.
(10) انظر: **لؤلؤة المساء الصعب**: 75.
(11) انظر: **طفلة ذات ضفائر**: 61.
(12) انظر: **أنا من خيال**: 56، 59، 63، **وأوروقة الغياب**: 53.
(13) انظر: **قدَر الحنّاء**: 52.

وبالغت مريم البغدادي في تمثل هذه السمة؛ حتى حولت عناوين قصائدها إلى ما يشبه المعرض الذي يُبرز أفراد أسرتها، ويكشف مشاكلها داخل المنزل، ومن هذه العناوين: زلّة زوج، و: ولدي عدنان، و: قلب أمّ، و: عودة ابني، و: إلى ابن أختي، و: رُدّ عليّ ابني، و: حديث ولدي، و: خادم حقود[1].

3 ـ التركيز على المرأة واهتماماتها

تدلّ هذه السمة على اهتمام الشاعرة ببنات جنسها، وإصغائها إليهن، وتعبيرها عن همومهن واهتماماتهن[2]، وتميزت في هذه السمة **ثلاث شاعرات**، وهنّ: نازك الملائكة، وفدوى طوقان، وهناء الحمراني، فمن عناوين نازك التي تركّز على المرأة، وتعبّر عن همومها وتطلعاتها: عاشقة الليل، و: الباحثة عن الغد، و: النائمة في الشارع، و: مرثية امرأة لا قيمة لها، و: صائدة الماضي، و: نحن وجميلة[3]، ومن عناوين فدوى: الشاعرة والفراشة، و: مع لاجئة في العيد، و: رُقيّة، و: مراهِقة، و: أنشودة لينا، و: إلى روح لمى فاروق طوقان[4]، ومن عناوين هناء: الأنثى والشعر، و: امرأة ومِرآة، و: عودة شاعرة، و: سُليمى، و: الحسناء والجدار، و: احتراق سجينة، و: عادات يومية لامرأة من غزّة[5].

ومن شواهد هذه السمة عند بقية الشاعرات: كلّهنّ أنا، و: الحِنّاء عند ثريّا العريّض[6]، و: نساء، و: خلاخيل، و: فاطمة عند أشجان هندي[7]، و: لأنثى تتشهّى الخراب، و: كحل أيلول، و: وتُسلِم دمعها للريح عند سُرى علوش[8]، و: أسماء، و: بائعة الحِنّاء، و: محاق

(1) انظر: **عواطف إنسانية**: 68، 87، 89، 90، 93، 105، 119، 125.

(2) انظر: **عتبات النص**: 63.

(3) انظر: **ديوانها** 1/ 546، 2/ 74، 269، 273، 292، 505.

(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 14، 110، 113، 528، 538، 545.

(5) انظر: **انتحار الحكايا**: 7، 22، 34، 66، 70، 78، 84.

(6) انظر: **امرأة دون اسم**: 31، 39.

(7) انظر: **مطر بنكهة الليمون**: 29، 53، 85.

(8) انظر: **نوافذها ورمال القلوب**: 13، 27، 87.

الأمومة عند نادية البوشي[1]، و: بعض مزاج الماء أنثى، و: قدَر الحِنّاء عند أمل الفرج[2].

4 ـ الإكثار من توجيه الخطاب والنداء

يذكر عيسى برهومة أن من الخصائص اللغوية والأسلوبية التي يتسم بها حديث المرأة: كثرة الأسئلة القصيرة التي قد توحي بالحيرة والتردد؛ لكنّ المغزى الحقيقي لها هو: التأكد من موقف الشخص المقابل، ولتحقيق هذا المغزى نفسه؛ تركِّز المرأة على توجيه الكلام إلى المخاطَب بقدْر أكبر من الرجل، كما تُكثر من جمَل التأثر والانفعال والتعجب، ومن الجمَل الاعتراضية، وكذلك من الجمَل المفتوحة غير المكتملة؛ لدفع المخاطَب إلى الكشف عن رأيه فيما تقول، وعن موقفه منها[3]، ويرجع هذا كله إلى سمة نفسية عميقة في تكوين المرأة، وهي: حاجتها الدائمة إلى الموافقة والقبول من الآخرين[4].

وفي عناوين القصائد تُكثر الشاعرات من **توجيه الخطاب**؛ عبر استعمال ضمير المخاطَب: ظاهرًا، أو مستترًا، وكذلك فعل الأمر الذي يُقصد منه: الرجاء، أو طلب المشاركة، ومن شواهد هذا في عناوين القصائد لديهنّ: وانتظرني، و: هل تذكر؟ و: كلما ناديتَني، و: تشكّ بحبي، و: وقد حدّثْتَني ذات ليلة، و: اترك لي شيئًا هذي المرّة، و: وجهك ملء السفر عند فدوى طوقان[5]، و: ودعْ لي منطق الرؤيا، و: ولو تدري عند ملَك عبد العزيز[6]، و: أنت أقصى غايتي، و: لله درّك، و: اتّقِ الله عند مريم البغدادي[7]، و: لن أسأل عنك، و: حدِّثْني،

(1) انظر: **فتنة البوح**: 91، 103، 105.

(2) انظر: **قدَر الحنّاء**: 11، 13.

(3) انظر: **اللغة والجنس**: 126 ـ 129.

(4) انظر: **سيكولوجية النساء**: 27.

(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 142، 157، 160، 169، 289، 512، 519.

(6) انظر: **الأعمال الشعرية لها**: 482، 645.

(7) انظر: **عواطف إنسانية**: 17، 80، 83.

و: فِداك العمر، و: معك، و: الحب لو تدري، و: أرجوك، و: غريبٌ وجهك الثاني، و: تعالَ نقصّ قصّتنا عند مها خالد[1]، و: اسمك اسمي، وسمِّه ما تشاء عند ثريّا العريِّض[2]، و: خذيني إليك، و: وجئتُ عينيك عند شريفة أبو مريفة[3]، و: كُن جِواري عند اعتدال الذكر الله[4]، و: فقدتُك، و: لا تسلْ عن أرَقي عند أسماء الزهراني[5].

ومن الشواهد أيضًا على هذه السمة الشائعة في عناوين الشاعرات: أين أنت؟ عند فاطمة السويح[6]، و: لو لم أرَك، و: توهّجْ.. توهّجْ عند فاطمة القرني[7]، و: وارتحلتَ، و: مُرهِقٌ ألّا أراك، و: مُدِّي يديكِ، و: زوِّديني، و: ستبكين يومًا، و: تغيبين عني عند أحلام القحطاني[8]، و: عُدْ بقلبي، و: على ذكرك عند آسية العمّاري[9]، و: تفقّدْ غيابك عند هيفاء الحمدان[10]، و: سافرتُ نحوكَ مثل الشمس والقمرِ، و: رحلتَ بعيدًا، و: أعود إليك، و: إني أُناجيك يا من قلبه شبِمُ، و: عدْ إلينا و: متى أراك؟ عند هند المطيري[11].

وبسبب حرص الشاعرات على جذب انتباه المخاطَب إليهن؛ يمِلْن إلى استعمال **أسلوب النداء**، وقد يكون لغير منادًى؛ ولكنه يظلّ تعبيرًا عن الحاجة إلى المشاركة والاهتمام، ورجع الصوت، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد لديهنّ: أُمّاه، و: كفى يا ليل عند مريم الغدادي[12]، و: يا

(1) انظر: **بوّابة الضوء**: 28، 35، 42، 46، 66، 68، 76، 90.
(2) انظر: **امرأة دون اسم**: 77، 85.
(3) انظر: **وجئتُ عينيك**: 58، 61.
(4) انظر: **واستمطرتك عشقًا**: 97.
(5) انظر: **انكسارات**: 26، 32.
(6) انظر: **طفلة ذات ضفائر**: 31.
(7) انظر: **احتفال**: 24، 35.
(8) انظر: **أنا من خيال**: 31، 39، 53، 65، 95، 103.
(9) انظر: **بشان وردتين**: 43، 101.
(10) انظر: **تفقّد غيابك**: 69.
(11) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 48، 70، 74، 88، 167، 181.
(12) انظر: **عواطف إنسانية**: 98، 103.

بحرَ شعور عند مها خالد[1]، و: أختاه نادِي الأمس، و: لماذا يا أبي؟ عند فاطمة القرني[2]، و: يا بائعَ الورد..! و: أيها المطر عند هيفاء الحمدان[3]، و: عذرًا أيها الليل المتطفِّل، و: أطربيه يا يمامة، و: ألا يا شاعرًا بالحبّ تغدو، و: مساء الخير يا أنثى المطر، و: يا ربّةَ الشعر عند هند المطيري[4].

5 ـ عفوية التعبير واستسهال الصياغة

تحدث بعض النقاد عمّا يتسم به شعر المرأة قديمًا، وحديثًا من لين التعبير، ورقة الألفاظ[5]، ويبدو أن هذا الميل يدفع عددًا منهن إلى التسامح في التعبير، وقبول الصياغة الضعيفة التي تقترب من أساليب التعبيرات العامية، وأحاديث المجالس، ومن شواهد ذلك في عناوين قصائدهن: لمَ لا؟ نحن بشر عند جليلة رضا[6]، و: بعتَني من أجلها، و: حبكتَ الدور، و: كشفتُك عند مريم البغدادي[7]، و: عمّكْ.. يا ولد، و: أيّكم يرفع راسَه؟! و: بماذا تظنّونني أتدفّا..؟! و: على المندي أبو زيد ينامُ، و: تشاكيل عند فاطمة القرني[8]، و: في السنة التمهيدي حب، و: كيف يكون الفصل القادم؟! عند هند المطيري[9].

6 ـ قِصَر العناوين

أشار أحمد الحوفي إلى أن من سمات شعر المرأة قديمًا: غلبة المقطّعات، وندرة القصائد المطوّلة[10]، أمّا في العصر الحديث؛ فقد

(1) انظر: **بوّابة الضوء**: 57.
(2) انظر: **مطر**: 99، 104.
(3) انظر: **تفقّد غيابك**: 65، 81.
(4) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 19، 47، 55، 123، 165.
(5) انظر: **المرأة في الشعر الجاهلي**: 669، **وشعر المرأة العربية المعاصر**: 658.
(6) انظر: **اللحن الباكي**: 9.
(7) انظر: **عواطف إنسانية**: 49، 58، 121.
(8) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 15، 28، **ومطر**: 13، 15، **واحتفال**: 76.
(9) انظر: **هند أنثى بروح المطر**: 64، 142.
(10) انظر: **المرأة في الشعر الجاهلي**: 665 ـ 668.

نظمت بعض الشاعرات قصائد مطوّلة؛ مثل نازك الملائكة في مطوّلتها: مأساة الحياة[1]؛ غير أن تأمل هذه المطوّلة يكشف أنها أقرب إلى أن تكون مجموعة من القصائد المتقاربة في موضوعها، والتي يوحّدها هذا العنوان الواسع الفضفاض، والشاعرة تنتقل باستمرار بين قافية وأخرى داخل هذه القصيدة، أو داخل هذه المجموعة المتنوعة من القصائد المتوالية.

والواقع أن **قِصَر النفَس الشعري** هو السمة العامة في معظم قصائد نازك الملائكة القصيرة والطويلة؛ ولهذا فإن أسلوب تنويع القوافي هو الأسلوب المفضّل لديها في كتابة الشعر التناظري؛ حيث تتحول القصيدة إلى مقطوعات متمايزة بقوافيها، ومن هنا لم يكن غريبًا أن تكون الشاعرة رائدة في كتابة الشعر التفعيلي المبني على التحرر من القافية المطّرِدة في القصيدة، فقد مثّل لها حلًا ممتازًا لصعوبة امتداد النفَس الشعري في القصيدة التناظرية.

وإذا كانت هذه السمة واضحة في شعر نازك الملائكة ـ وهي من أفضل شواعر العصر الحديث ـ فلم تبعد بقية الشاعرات عنها، فقد ظلت القصيدة القصيرة، أو متوسطة الطول هي القصيدة المفضّلة لديهن، وكذلك الحال في عناوين القصائد، ففي شواهد السمات السابقة ما يكشف بوضوح عن ميلهن إلى العناوين القصيرة، أو متوسطة الطول، وقد رصدتُ العناوين الطويلة في الدواوين الشعرية، فوجدتُ أن الشعراء أكثر مزاولة للعنوان الطويل والمركّب، وبفرق كبير عن الشاعرات[2].

هذه هي أبرز السمات الأسلوبية والموضوعية في عناوين القصائد عند المرأة، وقد جاء رصدها؛ لمعرفة أثر الجنس الذي ينتمي إليه الشاعر في اختياره لعنوان قصيدته، وقبل أن أختم الحديث عن هذه السمات أودّ الإشارة إلى **ثلاثة تنبيهات مهمة** تتعلق بها، وهي كالآتي:

فالتنبيه الأول هو: أن الكلام السابق لا يعني اقتصار هذه السمات على الشاعرات دون الشعراء؛ ولكنّ المقصود أن حضورها في

(1) انظر: **ديوانها** 1/ 19 ـ 238.

(2) راجع: 278 ـ 280 من هذا البحث.

شعر النساء أكثر بروزًا، وأوسع انتشارًا من حضورها في شعر الرجال، ويجد المتابع للشعر العربي الحديث أن بعض الشعراء استبطنوا مشاعر المرأة، فتحدثوا بلسانها، وردّدوا كلماتها الأنثوية، وحاكوا طريقتها الخاصة في التعبير، وبرز هذا التوجه حتى في عناوين قصائدهم، وأوضح مثال على هذا: نزار قباني، ومن شواهد هذا في عناوينه: أنا محرومة، و: شَعري سرير من ذهب، و: ماذا أقول له؟ و: تعوّد شَعري عليك، و: رسالة إلى رجل ما، و: أسألك الرحيل، و: إلى رجل[1]. فهذه العناوين أقرب إلى لغة المرأة، وطريقة تعبيرها عن مشاعرها، وسبقت الإشارة إلى وقوف نزار كذلك عند التفاصيل الدقيقة للمقتنيات والملابس التي لا تستوقف عادةً معظم الرجال[2].

والتنبيه الثاني هو: أن حضور إحدى هذه السمات في شعر المرأة، أو حتى في شعر الرجل لا يعني بالضرورة الحكم عليه بالضعف، فمثل هذا الحكم يجب أن يستند إلى معايير دقيقة في الرصد والتحليل تشمل: نسبة حضور هذه السمة، وطبيعة حضورها: أهو تكرار واستنساخ لتجارب سابقة، أم ابتكار لأسلوب جديد في التعبير؟ ثم ما مدى إسهامها في تعميق الرؤية الكلية للقصيدة، أو في إضعاف هذه الرؤية؟ وأخيرًا: ما الأثر الذي أحدثتْه في الصياغة الأسلوبية: نوعًا، وحجمًا، ونجاحًا، أو إخفاقًا؟

والتنبيه الثالث هو: أن الرصد يدلّ على أن هذه السمات النسوية تبرز بقدر أكبر في عناوين الشاعرات الأقلّ جودة فنية؛ سواء من حيث حضور معظم هذه السمات في عناوينهن، أو من حيث كثرة العناوين التي تحمل هذه السمات لديهن، فيما تتضاءل السمات النسوية في العنونة عند الشاعرات المتميزات فنيًا؛ **وكأن التميز عدوّ التصنيف**، وقد يعود هذا أيضًا إلى أن تفوّقهنّ الفني، واطلاعهنّ الواسع يحرّرهنّ من الهموم الأنثوية

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 34، 390، 504، 526، 575، 714، 719.

(2) راجع: 254 من هذا البحث.

الخاصة إلى الهموم الإنسانية العامة، ومن هؤلاء الشاعرات **المتميزات** اللاتي يقلّ حضور هذه السمات لديهن: نازك الملائكة، ولميعة عمارة، وثريّا العريّض، وأشجان هندي، ولطيفة قاري، وسُرى علوش، وأسماء الزهراني، وآسية العماري.

2 ـ الطبيعة النفسية للشاعر

إذا كان للعامل الداخلي السابق تأثيره العام والمفترَض في اختيار الشاعر لعنوان قصيدته؛ بناء على التمايز في السمات بين كلا الجنسين؛ فإن لهذا العامل تأثيره الخاص والمؤكّد في هذا الاختيار؛ لأنه مرتبط بالطبيعة النفسية لكل شاعر على حِدَة، وقد تحدث المختصون في التنمية البشرية عن **أنماط الشخصية الإنسانية**، وعن ميل كل نمط من هذه الأنماط إلى استعمال كلمات معينة تعبِّر بمجموعها عن نظرته للحياة، وعن كيفية إحساسه بها، فالشخصية **البصرية** تُكثر من استعمال كلمات تنتمي إلى المعجم اللغوي البصري؛ مثل: النظر، والرؤية، والملاحظة، والتصوّر، والألوان، والرسوم، والنور، والظلام، والبريق، والوضوح، والشخصية **السمعية** تفضِّل استعمال كلمات أخرى؛ مثل: النقاش، والحديث، والهمس، والإصغاء، والدعاء، والرنين، والأصوات، والصدى، والنبرات، والأنين، والنغمات، والشخصية **الحسية** تعبِّر عن نفسها؛ عبر استعمال الكلمات الملائمة لها؛ كالشعور، والإحساس، والحزن، والفرح، والخوف، والاكتئاب، والغضب، واللمس، والإمساك، والحِدّة، والجفاف، والسخونة، والبرودة، والجرح، والخدش، والبسط، والقبض[1].

ولهذه الأنماط العامة للشخصية الإنسانية حضورها في عناوين القصائد، وسبق الحديث في المبحث الثالث من الفصل الثاني عن الألفاظ الإيحائية التي يُكثر الشعراء الوجدانيون من استعمالها في عناوين قصائدهم، وقد صنّفتُ شواهدها هناك؛ بحسب مجالاتها: البصرية، والسمعية، والشمّية الحسية، والمعنوية، كما توقف المبحث الثالث من الفصل الرابع

---

(1) انظر: آفاق بلا حدود: 79 ـ 84.

عند أنواع الصورة: البصرية، والسمعية، والشمّية، وشواهدها في عناوين القصائد[1].

أمّا بروز أحد هذه الأنماط في عناوين القصائد عند شاعر معين؛ فيمكن الإشارة إلى كثرة الألفاظ **البصرية** والصوَر اللونية في عناوين نزار قباني؛ مثل: زيتية العينين، و: القُرط الطويل، و: الضفائر السُّود، و: إلى رداء أصفر، و: رباط العنق الأخضر، و: النقاط على الحروف[2].

كما يُلحَظ بروز الكلمات والصوَر **السمعية** في عناوين القصائد عند عبد الله الزيد؛ مثل: إيقاع لما تبقّى من سيّد النجوى، و: ما لم يقلْه بكاء التداعي، و: أغنية للرمح العربي، و: حوارية الظباء وخراش.. والمساء شهقة التوحّش، و: ترتيلة أُولى لمنتبذي، و: لك الآن أن تستعيد نشيدي يا صهيلَ الديار يا ترابَ الوطن، و: إيقاع المرحلة، و: ترتيلات نجدية في تضاعيف الخليج، و: من جدلية الصوت والصدى، و: أغنية عرفانية في حضرة السودان[3].

وقد يفسِّر هذا التوجهُ السمعيّ عند الشاعر ما يُلحظ من احتفائه الباذخ باللغة الشعرية الرنانة، وتفضيله للكلمات والتراكيب اللافتة سمعيًا وإيقاعيًا؛ حتى ليُخيَّل للقارئ أحيانًا أن الشاعر حين ينظم قصائده؛ يبدأ بإنشاد أبياتها، ويختبر وقعها بالإلقاء؛ قبل أن يُدوِّنها كتابة؛ أي أن معياره الأول في إنشاء الكلمات والأبيات، واصطفاء العناوين هو: إيقاعها السمعيّ في الآذان.

والكلمات **الحسية** أكثر ترددًا في عناوين الشاعرات، ومنهن: لميعة عمارة؛ بعناوين قصائدها: ظمأ، و: حرير الصين، و: مدلَّل الكفّ، و: شيء من الخوف، و: هكذا أحبّ[4]، وأشجان هندي؛ بعناوين

---

(1) راجع: 204 ـ 209، 507 ـ 509 من هذا البحث.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له** 1/ 42، 65، 110، 137، 299، 542.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 67، 147، 199، 255، 307، والمجموعة الكاملة الثانية له: 26، 99، 202، و: **ولو ألقى معاذيره**: 18، 35.

(4) انظر: **أغاني عشتار**: 11، 51، 103، **ولو أنبأني العرّاف**: 85، 110.

قصائدها: أن تتباسط والجرح، و: خشب، و: إحباط، و: غرباء، و: جروح الروح، و: الحرير يطير[1].

على أن عناوين القصائد تكشف كذلك عن **ملامح نفسية أعمق**، وأكثر خصوصية من هذه الأنماط العامة للشخصية الإنسانية، فمِن ذلك: تكرار **أساليب التوجيه**؛ أي الأمر، والنهي في عناوين عمر أبو ريشة؛ حتى في مخاطبة المرأة، وهو ما يوحي باعتداد الشاعر العميق بنفسه، ومن هذه العناوين: عودي، و: اقرأيها، و: لا تنتقي كلماتك، و: انتقي لي حكاية، و: لا تندمي[2].

كذلك تكشف عناوين القصائد عند نازك الملائكة عن نفس مملوءة **بالقلق، والكآبة، والتشاؤم**، ومن هذه العناوين: مأساة الحياة، و: الحياة المحترِقة، و: بين فكّي الموت، و: على حافّة الهوّة، و: إلى عينيّ الحزينتين، و: قلب ميّت، و: أجراس سوداء، و: أغنية الهاوية، و: أغنية للحزن، و: الزهرة السوداء، و: السلّم المنهار، و: الخيبة، و: خائفة، و: خمس أغانٍ للألم[3]، والمحتوى الشعري لقصائد الشاعرة يعزّز هذا الاستنتاج؛ إذْ يُظهر نفسية متشائمة وجِلة على الدوام، ولعل من أقرب الشواهد على هذا قولها في فاتحة قصيدتها: بعد عام:

مرّ عام يا شاعري منذ أبصرتُكَ في ذلك الصباح الكئيبِ

مرّ عامٌ لم تكتحل عينيَ الظمأى برؤياكَ لم يخفّ قُطوبي[4]

فالشاعرة مكتئبة مقطّبة في الحالين: حين تراه؛ فصباحها كئيب، وعندما يغيب عنها؛ فحزنها لا ينقضي، وقد تحدثت الشاعرة نفسها بجلاء

---

(1) انظر: **للحلم رائحة المطر**: 55، 75، **ومطر بنكهة الليمون**: 43، 45، **وريق الغيمات**: 16، 64.

(2) انظر: **ديوانه**: 202، 205، 219، 279، 296.

(3) انظر: **ديوانها** 1/ 19، 476، 492، 513، 561، 606، 2/ 106، 121، 311، 318، 348، 359، 398، 454.

(4) انظر: المصدر السابق 1/ 610.

عن طبيعتها المتشائمة القلِقة عند تقديمها لمطوّلتها: مأساة الحياة[1]، وما يهمنا إبرازه هنا هو: أثر هذه الطبيعة النفسية القلِقة للشاعرة في صياغة عناوين قصائدها الكئيبة والمتشائمة.

أمّا سعدي يوسف؛ فقد لحظتُ تردد عناوين **النوم والنعاس** عنده، وقد يدل هذا على الكسل وكثرة التهويم، أو على شعور بالفراغ، ومن هذه العناوين: كابوس، و: نوم مضطرب، و: نعاس، و: نوم الضحى، و: استرخاء، و: نعاس الضحى[2].

ومما يؤكد هذا المنحى عنده عنوان ديوانه المتأخر نسبيًا: الوحيد يستيقظ، فهذا الاستيقاظ المتأخر يوحي بنوم سابق ممتد، كما أن في هذا الديوان نفسه قصيدة بعنوان: أسئلة، ومن الأسئلة التي توجِّهها هذه القصيدة هذا السؤال الطريف المغري بمزيد من الاسترخاء والنوم؛ يقول:

«لماذا تُفيق صباحًا.. وتهجر مملكةً كنتَ فيها الملِكْ؟»[3].

كما يُلحَظ تكرار مفردة: **الفجر** في عناوين القصائد عند عبد الله البردوني؛ مثل: فجر النبوة، و: فجران، و: في طريق الفجر، و: كلّنا في انتظار ميلاد فجر، و: بين ليل وفجر[4]، فكأن تردد هذه المفردة المرتبطة بالضياء والإشراق عند هذا الشاعر الكفيف تعبير عن توقه إلى الإبصار، وانبلاج النور من حوله.

كذلك تتردد مفردة: **الزمن** ولوازمها في عناوين القصائد عند فاروق جويدة؛ مقترنةً بالحسرة والتفجع، والشكوى الدائمة؛ مثل: ويضيع العمر، و: عندما تفرّقنا الأيام، و: زمن الذئاب، و: ويمضي العمر، و: الزمن

(1) انظر: **ديوانها** 1/ 6 ـ 9.

(2) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 173، 381، 383، **وجنة المنسيات**: 13، 67، **والوحيد يستيقظ**: 30.

(3) **الوحيد يستيقظ**: 13.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 208، 284، 299، 354، 449.

الحزين، و: بين العمر والأماني، و: العمر يوم، و: نحن والزمان، و: ويخدعنا الزمن، و: لا أنت أنت.. ولا الزمان هو الزمان، و: ضحايا الزمان، و: تحت أقدام الزمان، و: زمان الخوف[1]، ويكشف هذا التردد اللافت لهذه المفردة ولوازمها في عناوين الشاعر عن شعوره الجارف بمضيّ العمر، وتبدل الأحوال، ولعل هذا ما يفسِّر ظاهرة نفسية أخرى أشرتُ إليها سابقًا في عناوينه، وهي: توقه الشديد إلى الارتباط بالآخر[2].

وتشيع **العناوين البكائية الشاكية**، والمتوجِّعة من الألم ولوعة الفقدان عند عبد الله الزيد، ومنها: صياغة حالمة للفقدان، و: بكيتُكِ نُوَّارةَ الفأل.. سجّيتُكَ جسدَ الوجد، و: افتتاحيات أُولى للوجع، و: الإيقاع الآخر لفاتحة الشكوى، و: مقاطع من مجدولة الحزن والوجد، و: ما لم يقله بكاء التداعي، و: صياغة قاتلة للفقدان، و: أمدّ الدمع من عيني لبدء الريح، و: مجدولة الأحزان، و: من غربة الشكوى.. يسري كتاب الوجد.. يتلو سراج الروح، و: جدارية لدمعٍ ببالِ الأسى، و: يُسرِف الغائب الآخر من عزائي.. يجزع الحاضر الأول من بكائي، و: إني على ما أحتسي صبّارُ، و: أبكي من يعرفه حزني.. أبكي نُوَّارةَ جيلي[3].

وقد يكون لبعض الأحداث الحزينة التي ألمّت بالشاعر أثر لا يُنكَر في شيوع هذه العناوين البكائية؛ غير أن الأثر الأكبر ـ أسلوبيًا ـ إنما يعود إلى طريقة التعبير الميّالة إلى التصوير الدرامي الحادّ، التي تكشف عن نفس شديدة الحساسية للمتغيرات من حولها، شديدة الرغبة في البوح ذي النبرة العالية.

---

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 57، 59، 105، 124، 130، 137، 183، 204، 245، 278، 295، 313، 348.

(2) راجع: 464 ـ 465 من هذا البحث.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 21، 53، 63، 77، 111، 147، 155، 311، 339، **والمجموعة الكاملة الثانية له**: 14، 24، 131، 212، 224.

أمّا عبد الله الوشمي؛ فقد لحظتُ شيوع **العناوين المنفيّة، وغير المكتملة** عنده، ومن شواهد ذلك: السندباد الذي لم يعد، و: ما لم يقله قيس، و: أبجدية لشاعرٍ لم يأتِ بعد، و: فواصل لا تكتمل، و: امرأة لا حصر لها، و: الزوايا التي، و: قبل اكتمالهم[1]، وقد تشي هذه العناوين المنفية بطبيعة نفسية ميالة إلى الحذر، والترقب الدائم لما سيحدث، فالوقائع لم تكتمل، والصورة لم تتضح بعد.

وكان عبد الله الرشيد قد توقف عند غرابة عناوين القصائد في ديوان الشاعر الأول: البحر والمرأة العاصفة، ومن هذه العناوين: المقطع الأخير من سِفر الرجل العظيم، و: عودة السندباد، و: الغياب، و: القتيل، و: ذاكرة الحرف، و: البحر يروي سيرة السندباد[2]، ورأى أنها توحي بغربة نفسية عند الشاعر[3]، والواقع أن الغرابة في هذه العناوين لا تكمن فيها؛ لأن دلالاتها واضحة، بل في صلتها الغامضة بقصائدها التي تحتاج إلى قدْر من التأويل.

كما لحظ الرشيد أيضًا أن «هذه العناوين ينتظمها مفردتا: السفر، والغياب، وهي علامات تُحيل إلى دلالات اجتماعية ونفسية، وقد تظهر مع قراءة أعمق للديوان»[4]، ولعله يعني: ارتباط السفر والغياب بعمق الإحساس بالغربة أمام الآخرين، ويمكن ربط هذا الاستنتاج الأخير بالاستنتاج الذي ذكرتُه سابقًا؛ عبر القول: إن شعور الإنسان بالغربة يدفعه إلى الترقب، واستصحاب الحذر، ولعل لغياب والد الشاعر ـ رحمه الله ـ وهو في عمر مبكّر أثرًا في هذا الشعور.

ب ـ العوامل الخارجية

لعل أبرز العوامل الخارجية المؤثرة في اختيار الشاعر لعنوان قصيدته

---

(1) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 35، 69، **وقاب حرفين**: 7، 21، 51، **وشفاه الفتنة**: 75، 95.

(2) انظر: **البحر والمرأة العاصفة**: 19، 22، 49، 58، 72، 88.

(3) انظر: **مدخل إلى دراسة العنوان**: 46.

(4) المصدر السابق: 46.

هي: الزمن، والبيئة والواقع الاجتماعي، ومهنة الشاعر، وثقافته، ومذهبه الشعري، وتأثير النص، وهذه العوامل بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ الزمن

سبق الحديث عن تأثر العنوان باختلاف الطبائع العامة للعصور الأدبية، وتغيره بتغير الأزمان[1]، وليس المقصود هنا الحديث عن هذا الجانب العام من التأثر، بل المقصود: تأثر الشاعر في صياغته لعناوينه بظروف مرحلة زمنية معينة مواكبة لجزء من حياته، وإنتاجه الشعري، ولعل من أوضح الشواهد على هذا العامل: تأثر بعض روّاد الشعر العربي المعاصر في بواكيرهم الشعرية ودواوينهم الأولى بمدّ الشعر الوجداني الذي كان ناشطًا حتى أواخر الأربعينات الميلادية، وهو التأثر الذي شمل مضامين القصائد، وكذلك أسلوب صياغة عناوينها.

ومن أبرز هؤلاء الروّاد الذين كانوا متأثرين بطبيعة تلك المرحلة الزمنية: بدر السياب؛ في ديوانه الأول: أزهار ذابلة، ومن عناوين قصائده التي تُظهِر تأثره بالسِّمات الوجدانية في العنْونة: يا هوايَ البِكْر، و: بعد اللقاء، و: زهرة ذاوية، و: اللقاء الشاحب، و: عاشق الوهْم[2].

أمّا نازك الملائكة؛ فقد أشار محمد عويس إلى سيطرة نزعة التشاؤم على عنوان قصيدتها: مأساة الحياة؛ لأن الشاعرة نظمتْها في أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد امتدّ تأثير تلك المرحلة الزمنية المضطربة إلى العناوين الداخلية في القصيدة، كما امتدّ إلى عناوين قصائد ديوانها الثاني: شظايا ورماد[3].

2 ـ البيئة والواقع الاجتماعي

للبيئة المحيطة بالشاعر أثر كبير في اختياره لعناوينه، وقديمًا تميزت عناوين مؤلفات الأندلسيين عن عناوين المشارقة؛ بتركيزها أكثر على

(1) راجع: 341 ـ 343 من هذا البحث.
(2) انظر: **ديوانه** 1/ 149، 157، 162، 174، 185.
(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 417 ـ 418.

مفردات: البساتين، والرياض، والأزهار؛ بأثرٍ من بيئتهم المورِقة المخضرّة[1]، كما أن للواقع الاجتماعي والظروف المحيطة: الدائمة، أو الطارئة أثرها في هذا الاختيار، ومما يُلحَظ في هذا السبيل: تكرر **العناوين البحرية** عند علي محمود طه الذي كان يُكثر من السفر عبر البحر، ومن عناوين قصائده البحرية: الملاح التائه، و: الشاطئ المهجور، و: إلى البحر، و: على حاجز السفينة، و: البحر والقمر، و: تحت الشراع[2]، هذا بالإضافة إلى عنواني ديوانيه: الملاح التائه، و: ليالي الملاح التائه[3].

ومن أبرز الشواهد على أثر الظروف المحيطة بالشاعر في اختياره لعناوين قصائده: كثرة **عناوين الصمت، والذكريات** في دواوين: مجموعة الخضراء لطاهر زمخشري، فمن عناوين القصائد المتصلة **بالصمت**: مع الصمت، و: على جدار الصمت، و: من وراء الصمت، و: الصمت المغرِّد، و: سؤال إلى الصمت، و: أنفاس الصمت، و: وراء الصمت[4]، ومن عناوين القصائد المرتبطة **بالذكريات**: ألف ذكرى، و: هاتف الذكرى، و: ذكرياتي، و: ذكريات أمسي، و: شراع الذكريات، و: الذكرى الباسمة، و: ذكرى لقاء، و: حقيبة الذكريات، و: ذكريات الصِّبا، و: مع الذكريات، و: عبير الذكريات، و: بريق الذكرى[5].

فإذا عرفتَ أن دواوين هذه المجموعة نُظِمت في أثناء إقامة الشاعر في تونس؛ بعيدًا عن أُسرته، فقد تقدِّر أن لوحدته، وانفراده بنفسه أثرًا في انتشار هاتين المفردتين في عناوين قصائده بهذا القدْر اللافت من التكرار.

كما تكشف ظروف المرحلة الأخيرة من حياة بدر السياب ـ حين اشتدت عليه آلام مرضه، والشلل الذي أصاب رجليه ـ عن سبب شيوع

(1) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 416.
(2) انظر: **ديوانه**: 19، 84، 101، 357، 363، 365.
(3) انظر: المصدر السابق: 5، 115.
(4) انظر: **مجموعة الخضراء**: 48، 414، 420، 422، 531، 554، 556.
(5) انظر: المصدر السابق: 30، 106، 139، 142، 174، 286، 311، 522، 526، 759، 806، 860.

مفردة: **الموت** ولوازمها في عناوين قصائده التي نظمها في تلك المرحلة، ومنها: رسالة من مقبرة، و: مرثية جيكور، و: ثعلب الموت، و: النهر والموت، و: حفّار القبور، و: الوصية، و: نداء الموت، و: وصية من محتضَر، و: نسيم من القبر، و: نفس وقبر[1]، كما أن تعلقه بالصبر، والضراعة إلى الله ـ عز وجل ـ دفعاه إلى أن يُعنْون عشر قصائد متتابعة، ومرقّمة تصاعديًا تحت عنوان: سِفْر أيوب[2]؛ في إشارة إلى النبي أيوب ـ عليه السلام ـ وصبره؛ هذا بالإضافة إلى عنوان قصيدته: قالوا لأيوب[3] التي تنحو هذا المنحى أيضًا.

أمّا البياتي؛ فيُلحَظ كثرة تردد كلمة: **العودة** ومشتقاتها في عناوين قصائده، ومنها: العائدون، و: العائدون من المذبحة، و: البريد العائد، و: طريق العودة، و: صلاة لمن لا يعود، و: العودة، و: الحرف العائد، و: العودة من بابل[4]، ومع أن الشاعر كان يقصد بهذه العناوين أشخاصًا آخرين؛ فلا يمكن غضّ الطرف عن أن تكرارها يوحي بضجر البياتي من حياة المنافي التي عاشها بعيدًا عن بلاده، وكأنها تعبير غير مباشر عن رغبته في العودة إلى وطنه، ومما يشهد لهذا الاستنتاج: أحد العناوين الداخلية في إحدى قصائده، فقد جاء العنوان على هذا النحو الصريح: العودة من المنفى[5].

ويبقى محمد الثبيتي الذي يلفت النظر تكرر عناوين **الصحراء والبادية** ولوازمهما عنده، ومنها: تحية لسيّد البيد، و: الأعراب، و: تغريبة القوافل والمطر، و: فواصل من لحن بدوي قديم، و: أيا دارَ عبلةَ عِمتِ صباحًا، و: صفحة من أوراق بدوي، و: أنغام من الصحراء[6]، وتُوحي

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 56، 65، 98، 103، 167، 279، 289، 321، 404، 437.

(2) انظر: المصدر السابق 2/ 297 ـ 316.

(3) انظر: المصدر نفسه 2/ 332.

(4) انظر: **ديوانه** 1/ 197، 229، 246، 272، 275، 350، 429، 2/ 77.

(5) انظر: المصدر السابق 1/ 490.

(6) انظر: **ديوانه**: 9، 33، 97، 173، 177، 203، 285.

هذه العناوين بتنشئة مرتبطة بالبادية، أو ظروف محيطة متصلة بعوالمها.

3 ـ مهنة الشاعر

لمهنة الشاعر تأثيرها في عنوان القصيدة من **جانبين: الأول**: ألفاظ العنوان وموضوعه، **والجانب الآخر**: البناء الأسلوبي له، فمن شواهد تأثير المهنة في اختيار **ألفاظ العنوان وموضوعه**: اتجاه أحمد زكي أبو شادي الذي كان يمتهن الطب إلى صياغة عناوين قصائد متصلة بمهنته؛ مثل: الطبّ الحائر، و: الاستشفاء، و: طب وطب، و: أمير الطب[1]، وقد سبق محمد عويس إلى التنبيه على «أثر مهنة الطب في اختيار العنوان»[2] عند هذا الشاعر.

كما يُلحظ تأثير مهنة العمل في الإذاعة عند عبد الله الزيد؛ عبر عنواني قصيدتيه: الضبعان يُنفِّذ فترته الأخيرة، و: بثّ مباشر لاغتيال مباهج الاحتفاء[3]، فالتنفيذ، والفترة، والبث المباشر كلها من مصطلحات مهنة الإذاعة.

أمّا تأثير مهنة الشاعر في **البناء الأسلوبي** لعناوين قصائده؛ فمن أبرز شواهده: عناوين قصائد فاطمة القرني: عمّكْ.. يا ولد، و: أيّكم يرفع رأسَه؟ و: يحكون، و: بماذا تظنّونني أتدفّا؟! و: أفيدونا عن الفتح الحماسي، و: بعضهم سمّى.. وبعضٌ ما تسمّى، و: أيّنا ندّ.. استبدّا؟! و: سناكم وطن[4]؛ إذْ يبدو أن عمل الشاعرة الممتد في الصحافة ـ بالإضافة إلى استعدادها الشخصي ـ كان له أثر في لغة العنوان وأسلوب بنائه عندها، ومن هنا يكثر في عناوينها السابقة **أسلوب: الخطاب إلى الجماعة**، والحديث عنها؛ وكأنها تتوجّه بعنوانها إلى قرّاء الصحف، وليس إلى قارئ الشعر المنفرِد، كما أن للعمل الصحفي أثرًا أيضًا في تعزيز ميلها

---

(1) انظر: **أنداء الفجر**: 28، 58، **والشعلة**: 101، 108.

(2) **العنوان في الأدب العربي**: 362.

(3) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 87، و: **ولو ألقى معاذيره**: 71.

(4) انظر: **عندما غنّى الجنوب**: 15، 28، 53، **ومطر**: 13، 26، 28، 57، **واحتفال**: 20.

نحو عفوية التعبير، واستسهال الصياغة، وهو الاستسهال الذي يصل إلى حدّ تضمين التعبيرات الدارجة في عناوينها وقصائدها، وكذلك ارتكاب الضرورات؛ مثل: تسهيل الهمز في بعض العناوين الموزونة السابقة، ويبدو أن العمل المستمر في الصحافة يُورث التراخي في أسلوب الشاعر، ويجعله يهتمّ أكثر بإرضاء المتلقّين الأضعف للشعر.

4 ـ ثقافة الشاعر

أشار محمود الهميسي إلى أثر الثقافة المعاصرة في رواج بعض الكلمات والأساليب التي لم تكن مقبولة في السابق عند صياغة العناوين، ومنها: استعمال الأسماء والمصطلحات الأجنبية، والاشتقاق منها، «فالأسامي المغرية تفِد من الثقافات الأخرى وفودَ الثقافة ذاتها، وقد تُحاكَى، فتندرج ضمن الثقافة المتقبَّلة؛ اندراجًا تنتج عنه عناوين عربية اللسان أجنبية المبنى»[1]، وسبق عرض الشواهد على إقدام عدد من الشعراء على كتابة عناوين قصائدهم بلغة أجنبية؛ تأثرًا ببعض المظاهر البرّاقة للثقافة المعاصرة[2].

وفي مقابل هذا؛ فإن ثقافة الشاعر الناشئة عن اطلاعه الفردي وقراءته الخاصة تُبقي أثرها أيضًا في عناوينه، وبعض الشعراء يظهر من عناوين قصائدهم مدى اطلاعهم الواسع على التاريخ، والعلوم، والآداب، وهو ما يبدو واضحًا في عناوين الاستدعاء، وكذلك في عناوين الأقنعة، وقد مرت شواهد متعددة على هذين المجالين في موضعيهما من البحث[3].

وقد تكشف عناوين القصائد عن احتفاء الشاعر **بمجال معين** من مجالات المعرفة والثقافة، وتعلقه به، ومن شواهد ذلك: عناوين القصائد المرتبطة بالتاريخ عند عبد الرحمن العشماوي، ومنها: نقوش على واجهة القرن الخامس عشر، و: حُداء في موكب الهجرة، و: من ها هنا مرّ

(1) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 36.

(2) راجع: 247 من هذا البحث.

(3) راجع: 260 ـ 265، 524 ـ 525 من هذا البحث.

تاريخي، و: قف أيها التاريخ[1]، كما خصص الشاعر ديوانًا كاملًا للتاريخ، وعنْونه بـ: مأساة التاريخ، وهو أقرب ما يكون إلى المسرحية الشعرية، وفي استهلال الديوان إهداء لافت يؤكد ارتباط الشاعر الوجداني بالتاريخ؛ ولا سيما التاريخ الإسلامي، فقد جاء فيه: «إلى الذين **يعشقون** تاريخهم؛ بعيدًا عن الدسائس والأكاذيب»[2]، وقد يُفضي الكشف عن أبعاد هذا الارتباط الوجداني بالتاريخ عند الشاعر إلى تفسير جوانب موضوعية وفنية مهمة في تجربته الشعرية.

5 ـ المذهب الشعري الذي ينتمي إليه الشاعر

والمبحث الثالث من الفصل الثاني الذي تناول مراحل تطور عنوان القصيدة بين المذاهب الشعرية المتعاقبة في الشعر العربي الحديث؛ بكل ما يتضمنه من سِمات وشواهد هو دليل واضح على الأهمية البالغة لهذا العامل، وقد أشار محمد عويس إلى أثر الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه بعض الشعراء في كيفية صياغتهم لعناوين قصائدهم[3]، كما استنتج محمد الشنطي انتماء صالح الزهراني إلى الاتجاه الفني المعاصر؛ بالنظر إلى أسلوبه التجديدي في صياغة عناوين قصائده[4]، وكذلك صنع مع محمد الخطراوي، فقد استنتج من غلبة أسلوبي: الإضافة، والوصف في عناوين قصائده الأُولى؛ بالإضافة إلى صياغتها الانفعالية أنه كان ينتمي في تلك المرحلة إلى الاتجاه الوجداني في الشعر[5]، ومع أنه يصعب الاكتفاء بعناوين القصائد؛ للوصول إلى الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه الشاعر؛ فإن هذا لا ينفي أهمية العنوان في الكشف عن هذا الاتجاه.

ومن أبرز الشعراء الذين يظهر في عناوين قصائدهم أثر المذهب الشعري الذي ينتمون إليه: محمود حسن إسماعيل الذي انضمّ مبكِّرًا إلى

(1) انظر: **نقوش على واجهة القرن الخامس عشر الهجري**: 46، و**عناقيد الضياء**: 36، 80، 107.

(2) انظر: **مأساة التاريخ**: 5.

(3) انظر: **العنوان في الأدب العربي**: 319، 361، 374.

(4) انظر: **التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية** 1/ 240.

(5) انظر: المصدر السابق 1/ 258 ـ 259.

جماعة: أبولو ذات المنحى الوجداني المعروف[1]؛ إذْ يُلحَظ اندفاعه في صياغة العبارات الإنشائية الحالمة لعناوينه، وهو ما جعله لا يكتفي بعنوان واحد للقصيدة، بل كثيرًا ما يضيف إليه عنوانًا فرعيًا يصوغ من خلاله مزيدًا من هذه العبارات الإنشائية، ومن شواهد ذلك في عناوينه: القيثارة الحزينة (الساقية)، و: دُرّ ودمع (الزهرة بين الشتاء والربيع)، و: راهبة الضحى (الفراشة)، و: خاطرة مفاجئة (أنا)، و: في ليالي الحصاد (سنبلة تحتضر)، و: التراب الحائر (نار ونفس)، و: ليلة الشكّ (الوهج الأخير)، و: الزلزال (ثورة الطبيعة)[2]، فهذه العناوين الفرعية المتتابعة عنده تدل ـ مع ظواهر أسلوبية أخرى ـ على غنائية طاغية، وتدفق إلى حدّ التدافع في صياغة العبارات الإنشائية ذات الدلالات الإيحائية المطلقة، وسبقت الإشارة إلى ظواهر أسلوبية أخرى دالة على المنحى نفسه عند الشاعر؛ مثل شيوع ألفاظ: الأغاني، والنور، والعطور في عناوينه، وكذلك: كثرة مقدّماته النثرية المتأنّقة[3].

6 ـ تأثير النص

قد يُضمر الشاعر في أثناء نظمه للقصيدة عنوانًا أوليًا لها؛ لكنّ نموّ القصيدة المطّرِد بين يديه يدفعه باستمرار إلى إعادة التفكير في عنوانها؛ إمّا بتغيير صياغته، وإما بالبحث عن عنوان آخر يعبِّر عن الصورة الجديدة للقصيدة، وهذا يعني أن الشاعر حين يُبدع العنوان «واقعٌ تحت تأثير العمل نفسه بشكل ما من الأشكال؛ وكأن المرسِل **يتلقى** عمله؛ ليتمكن من عنونته»[4]؛ أي أن العنوان «يمثِّل القراءة الأولى، والقارئ الأول هو: المؤلف»[5]؛ غير أن تلقي المؤلف، أو المبدع لعمله لا يماثل تلقي القارئ العادي الذي يسعى أساسًا إلى استكشاف قواعد إنتاج المعنى في النص،

---

(1) راجع: 189 من هذا البحث.

(2) انظر: **الأعمال الكاملة له** 1/ 61، 89، 161، 239، 433، 775، 787، 2/ 1253.

(3) راجع: 206 ـ 208، 566 ـ 567 من هذا البحث.

(4) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 61.

(5) **في شعرية الشعر الكويتي**: 22 ـ 23.

بينما يسعى المبدع إلى استثمار هذا التلقي؛ لإعادة إرسال النص من جديد عبر عنوانه[1].

وبهذا يتبين أن النص يمتلك قوة ضغط إبداعية كبيرة على منشئه؛ للاتجاه نحو صياغة معينة لعنوانه، ويزداد هذا الضغط قوة بازدياد نموّ النص، واقترابه من النضج، فالنص «كلما كبُر وتنامى، وكثُرت أسطره، وفقراته وصفحاته في مخطوطة المؤلف؛ صار هو أيضًا يُملي على المؤلف عنوانه الذي يتغير باستمرار»[2]، وكذلك كلما امتدت القصيدة، واقتربت أكثر من النضج الفني؛ بدأتْ تُملي شروطها الإبداعية على الشاعر في اختيار العنوان؛ بناء على ضروب العلاقة المتنوعة التي تصِل القصيدة بعنوانها؛ كما سبق تفصيله في المبحث الثالث من الفصل الماضي المخصّص للحديث عنها، ويرتبط عامل: تأثير النص ارتباطًا وثيقًا بموضوع: ظروف إنشاء الشاعر للعنوان، وهو موضوع القسم الثاني من هذا المبحث.

ثانيًا: ظروف إنشاء الشاعر لعنوان القصيدة

يتلخص هذا الموضوع في **سؤالين**: **متى** يكتب الشاعر عنوان القصيدة؟ **وكيف** يكتبه؟ أمّا **السؤال الأول**؛ فيترتب على الإجابة عنه نتائج **مهمة** في التحليل النقدي لكلٍّ من: العنوان، والقصيدة؛ إذْ من خلال معرفة الزمن الذي كُتِب فيه العنوان يتبين المقدار الذي أسهم به هذا العنوان في البناء الإبداعي للقصيدة، كما يكشف زمن العنونة جانبًا مهمًا من أسرار مراحل الإبداع الشعري؛ ولا سيما مرحلة: الإشراق أو الكشف التي تُعد أخفى مراحل إبداع القصيدة، وأشدّها غموضًا[3]، وكذلك مرحلة: التثقيف والتهذيب، وهي المرحلة الحاسمة والأخيرة التي تنجلي من خلالها الصورة النهائية للقصيدة وعنوانها؛ بكل ما يتخللها من حذف، وإضافة، وتعديل، وتراجع، وتردد[4].

(1) انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 61.
(2) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 222.
(3) انظر: **مراحل إبداع القصيدة في النقد العربي**: 750، 775.
(4) انظر: **بناء القصيدة العربية**: 128 ـ 138، **ومراحل إبداع القصيدة**: 768 ـ 774.

ومن هنا يبدو غريبًا رأي جيرار جينيت؛ حين عدّ زمن العنونة من الأمور اليسيرة التي لا تنطوي على مشكلات جديرة بالدرس والتحليل، وقد اعترض على رأيه مصطفى سلوي[1]، كما صنع ذلك أيضًا نبيل منصر؛ مستندًا إلى موقف جينيت نفسه الذي أكّد أن ما قبل النص الموازي هو جزء أصيل منه[2].

وهناك اجتهادات متنوعة حول زمن كتابة عنوان القصيدة، ويمكن تلخيصها في **ثلاثة مواقف**: فالموقف **الأول**: يفترض أن العنوان يُكتَب قبل النص، والموقف **الثاني**: يرى أنه يُكتب بعد النص، والموقف **الثالث**: هو الموقف المتريِّث البعيد عن الحسم في الموضوع.

أمّا **الموقف الأول** الذي يرى أن العنوان يُكتَب **قبل** النص؛ فيتبنّاه بعض النقاد السيميائيين المبالغين في تقدير أهمية العنوان؛ إذْ يعدّونه «معبر الشاعر إلى قصيدته؛ أي أن العنوان يفتح لنا النص، ويتحكم في الوقت ذاته، وإلى حد بعيد بكتابة الشاعر لقصيدته، العنوان هو ممرّ الشاعر والمتلقي إلى النص»[3]، وسبقت الإشارة إلى نصوص أخرى تتبنّى مثل هذا الموقف عند محمد مفتاح، وجميل حمداوي، ومحمد بو عزة[4]، ويشعر المتابع أن هذه الآراء ناتجة من اندفاع في التعبير عن أهمية العنوان؛ أكثر من أن تكون تعبيرًا عن موقف حقيقي وثابت من هذا الموضوع.

ويتجه **الموقف الثاني** إلى تقرير أن العنوان يُكتَب **بعد** النص، وأبرز من يمثِّل هذا الموقف هو: عبد الله الغذامي الذي يعرض رأيه في الموضوع بأسلوب **حاسم** لا تحتمله الكتابة الإبداعية، فيقرِّر أن «العنوان في القصيدة ـ **أية قصيدة** ـ هو آخر ما يُكتب منها، والقصيدة لا تُولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر **حقّ** إلّا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات»[5].

---

(1) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 206.

(2) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 42.

(3) **ثقافة الصحراء**: 115.

(4) راجع: 327 ـ 328 من هذا البحث.

(5) **الخطيئة والتكفير**: 261، وانظر أيضًا: كتابه الآخر: **ثقافة الأسئلة**: 48، 50.

وقد ردّ خالد حسين على هذا الرأي القاطع من الغذامي؛ منتقدًا ما اتسم به النص السابق من «لغة معيارية قاطعة في قضية لا يمكن البتّ بشأنها... إن القطع الحتمي بشأن العنوان يتناقض مع طبيعة النص الأدبي؛ لأن تخلّق العنوان يمكن له أن ينبجس قبل النص؛ ليصبح محفِّزًا لكتابة النص، والامتداد به في الفراغ، أو يتجسد في أثناء كتابة النص... وإذن فالعنوان حدث مفتوح على حيِّز من الاحتمالات التي يُعرِّضها الناقد لموجة من الجفاف، وبالتالي فليس ثمة أفضلية بين احتمال وآخر؛ مادام على العنوان أن يؤدي الوظائف المطلوبة منه... إن الاختلاف مع الناقد يكمن في نبرة التأكيد على إغلاق أفق الاحتمال؛ مع أن التجربة الكتابية مليئة بالشهادات الدالة التي من شأنها تقويض ما يذهب إليه الناقد»[1].

على أن الغذامي لم يكن وحيدًا في تبنّي هذا الموقف، فقد شاركه فيه بعض النقاد؛ وإن كان هذا بأسلوب أقلّ حسمًا؛ عبر الاعتماد على صيَغ التغليب، والإجمال، ومنهم: محمد الجزار الذي قال: «**والقاعدة** أن المرسِل يبدأ بالعمل، ثم ينتهي بوضع العنوان»[2]، ثم عاد وخفف من أسلوبه الحاسم، فقال: «إن المرسِل **غالبًا** ما يضع عنوان مرسلَته بعد انتهائه منها، وتشكّلها عملًا مكتملًا»[3].

وعبّر عن هذا الموقف كذلك خليل الموسى بقوله: «العنوان وإن تصدّر المجموعة أو القصيدة مكانيًا؛ فإن إنجازه **يتأخر زمنيًا** عن إنجاز العمل أو القصيدة»[4]، وكلامه قياس ـ مع الفرق ـ على ما يذكره الباحثون من مفارقة مرتبطة بمقدمة الكتاب التي تتمتع بأولية مكانية وزمانية في التلقي؛ مع تأخرها الزمني في الكتابة[5].

وتبنّى مصطفى سلوي هذا الموقف أيضًا في مواضع متعددة من كتابه،

(1) **في نظرية العنوان**: 51 ـ 52.
(2) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 8.
(3) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 61.
(4) **في شعرية الشعر الكويتي**: 22، وانظر هذا الرأي أيضًا في: **العين والعتبة**: 45، **ومدخل إلى دراسة العنوان**: 60، 61.
(5) انظر: **مدخل إلى عتبات النص**: 42.

وهي المواضع التي أبان فيها عن رأيه الشخصي الذي يتلخص في: «أن **الغالب** أن ينتهي المؤلِّف أولًا من كتابة المتن، ثم يختار عنوانًا لذلك المتن»[1]، أمّا في المواضع التي استند فيها إلى رأي جينيت؛ فقد مال إلى التريث والتفصيل[2].

فإذا عدنا إلى شهادات بعض الشعراء التي ألمح إليها خالد حسين في نصه السابق، فسنجد أنها لا تساعد النقاد السابقين على هذا الحسم، فالشاعر عز الدين المناصرة يُقرّ بأن العنوان يُولد أحيانًا عنده قبل كتابة القصيدة[3].

كما أن الشهادات الأخرى للمبدعين؛ من شعراء وروائيين تُظهر أنهم منقسمون في هذه المسألة، فالكاتب الفرنسي جان جيرودو دعا الروائيين إلى اجتناب تسمية الرواية قبل كتابتها؛ لأن هذا سيجعل الكاتب مجبرًا على كتابة نص يلائم العنوان؛ وبهذا يصبح العنوان أصلًا، والنص فرعًا، بينما رأى الكاتب جاين جيونو أن لكتابة العنوان قبل النص أثرًا في تنشيط الكاتب وحثّه على إنجاز النص؛ كاشفًا عن عجزه عن التأليف في غياب العنوان المسبَّق؛ إذْ قال: «غالبًا ما تُجهض القصة إذا ما ألّفتُها قبل أن أُعنْونها، لا بد من عنوان؛ لأن العنوان مثل الراية: صوبَها نتجه، إن الهدف المراد بلوغه من النص هو: تفسير العنوان»[4]، ومثل هذه المواقف المتباينة، والشهادات المتقابلة تجدها أيضًا عند المبدعين العرب الذين يُؤكد بعضهم أن كلتا الحالتين حدثت معه[5].

ولعل هذا التفاوت الواضح عند المبدعين في هذا المجال هو ما يُبيّن أهمية **الموقف الثالث** الذي يرى أصحابه أن الموضوع لا يُحسَم بكلمة واحدة؛ بسبب اختلاف التجارب الشعرية، وتنوع طبائع الشعراء، كما أن

---

(1) **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 165، وانظر فيه أيضًا: 163 ـ 164.

(2) انظر: المصدر السابق: 205 ـ 213.

(3) انظر: **في نظرية العنوان**: 52.

(4) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 41.

(5) انظر: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 71 ـ 72، **والعنوان في الرواية العربية**: 46 ـ 49.

زمن كتابة العنوان هو في الواقع أكثر امتدادًا مما يظهر للعيان؛ لأن «العنوان يظلّ مع الشاعر أو الكاتب؛ طالما هو مشغول بعمله الأدبي؛ كما يفكّر الوالدان في تسمية طفلهما؛ إذْ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد»[1]، ومثلما يتفاوت الناس في زمن تسمية أطفالهم، بل مثلما يتفاوت زمن تسمية أطفال الأسرة الواحدة؛ كذلك هو حال الشعراء مع عناوين قصائدهم، فالأقرب أنه «لا يوجد وقت محدد يولد فيه عنوان النص الشعري؛ إذْ قد يولد في وجدان الشاعر عنوان بعينه **قبل** أن يكون للنص الشعري وجود... ويمكن أن يولد العنوان **أثناء** كتابة النص، وقبل أن ينتهي الشاعر من إصداره»[2].

يتلخص هذا الموقف إذن في أن العلاقة الزمنية بين العنوان والنص **متغيرة** ومتعددة الاحتمالات[3]، **فقد يسبق النصُّ العنوان**، وهذا هو الأكثر؛ ولكنه ليس الأصل، والعلامة الواضحة على هذه الحالة هي: أن يكون العنوان مستلًا من ألفاظ النص؛ مما يدل على أن الشاعر اختاره بعد أن أنجز نصه[4]، **وقد يسبق العنوانُ النص**، وفي هذه الحالة؛ «فإن همّ النص أن يجري إلى العنوان يحقّقه، ويفصّله، ويحلّ معقوده»[5]، وهذه الحالة شائعة في التأليف العلمي أكثر من شيوعها في التأليف الإبداعي[6]، **وقد تجتمع الحالتان**؛ ولا سيما في التأليف الإبداعي؛ إذْ يسبق العنوانُ النص؛ لكن بصفته عنوانًا موقتًا، وخاضعًا لتغيرات متتابعة، وتعديلات مستمرة؛ ما دام النص في حالة الإنشاء، وقد تمتد هذه التعديلات حتى بعد اكتمال النص؛ ليصل العنوان في آخر الأمر إلى حالته المستقرة والنهائية[7].

(1) **مدخل إلى علم الأسلوب**: 58.
(2) **العنوان في الأدب العربي**: 402 ـ 403.
(3) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 40، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 205.
(4) انظر: **التلقي والنص الشعري**: 204.
(5) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 41، وانظر: **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 71.
(6) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 207.
(7) انظر: **مدخل إلى علم الأسلوب**: 58، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 206، 208، 213.

هذا ملخّص اجتهادات النقاد والمبدعين؛ للإجابة عن سؤال: **متى** يكتب الشاعر عنوان القصيدة؟ أمّا السؤال الآخر، وهو **كيف** يكتب الشاعر العنوان؟ فإنه يتضمن أسئلة أكثر تفصيلًا؛ مثل: أيكتب الشاعر عنوانًا واحدًا، أم عدة عناوين، ثم يختار أفضلها؟ وهل يظهر العنوان فجأة؛ مثل ثمرة ناضجة، أو يستمر في المخاض طوال كتابة القصيدة؟ ولماذا يُغيِّر بعض الشعراء عناوين قصائدهم، ويُعيدون نشرها بعناوين أخرى مختلفة عن عناوينها السابقة؟

يظهر من شهادات المبدعين أنهم في هذه الحالة أيضًا منقسمون، فبعضهم يكتب عنوانًا واحدًا، ويستقر عليه، وكثير منهم يتحدثون عن مخاض إبداعي طويل ومتردد؛ لاختيار العنوان الأنسب للنص[(1)]، ولعل من أشهر الأمثلة على تردد المبدع بين عناوين متعددة للنص: ما أظهرتْه مسوّدات رواية: الكوميديا الإنسانية للروائي الفرنسي: زولا، فقد كتب مائة وثلاثة وعشرين عنوانًا لهذه الرواية؛ قبل أن يختار عنوانها الأخير الذي عُرِفتْ به[(2)]، كما كان لرواية مارسيل بروست الشهيرة: البحث عن الزمن الضائع عنوانان سابقان، وهما: تفطّرات القلب، و: الحمائم الجريحة؛ قبل أن يستقر الروائي على عنوانها المعروف[(3)].

على أن ما يشير إليه السؤال من اختيار الشاعر **لأفضل** العناوين التي يُنشئها محلُّ نظر؛ لأن المبدع قد يستبعد في أحيان كثيرة العنوان الأفضل فنيًا؛ مؤثِرًا عليه العنوان **الأنسب**؛ مستجيبًا في هذا الاختيار لوازع داخلي، أو سلطة خارجية، أو نصيحة مقنعة من صديق، أو اقتراح من ناشر خبير بالتسويق، وردود فعل المتلقين[(4)].

ولعل من أبرز الظواهر الشاهدة بوضوح على تردد الشاعر بين أكثر من عنوان لقصيدته: عناوين القصائد التي تجمع بين عنوانين للقصيدة؛ عبر

---

(1) انظر: **العنوان في الرواية العربية**: 46 ـ 49.

(2) انظر: **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**: 40.

(3) انظر: **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 71.

(4) انظر: **العنوان في الرواية العربية**: 54 ـ 61.

أداة العطف: **أو**، وهي الظاهرة التي سبق تفصيل الحديث عنها في المبحث الثاني من الفصل الرابع[1].

أمّا أسباب تغيير بعض الشعراء لعناوين قصائدهم المنشورة سابقًا بعناوين أخرى جديدة؛ فمن أهمها: **احتفاء الشاعر بالعنوان والقصيدة**؛ مما يدفعه إلى إعادة نشرها لاحقًا مع تغيير العنوان، أو تنقيحه، ومن شواهد ذلك: قصيدة إيليا أبو ماضي؛ بعنوانيها: الغراب والبلبل، و: السرّ في الأرواح[2]، وقصيدته الأخرى؛ بعنوانيها: غرامية، و: عيناك[3].

أمّا سميح القاسم؛ فقد نشر إحدى قصائده بعنوان: طائر الرعد؛ ضمن ديوانه الأقدم: سقوط الأقنعة[4]، ثم أعاد نشرها بعنوان: في انتظار طائر الرعد؛ ضمن ديوانه اللاحق الذي يحمل العنوان نفسه[5]، فالشاعر أعاد تنقيح عنوان القصيدة؛ ليكون عنوانًا لديوانه الأحدث أيضًا.

ومن أسباب تغيير عنوان القصيدة أيضًا: **مناسبة بعض قصائد الشاعر القديمة للفكرة العامة لديوانه الجديد**، وهذا ما يجعل الشاعر يُعيد نشر تلك القصائد في هذا الديوان الأحدث؛ لكن بعناوين جديدة؛ لتتواءم مع فلسفة الديوان، وإطاره العام، وهو ما صنعه محمود حسن إسماعيل في ديوانه: صوت من الله الذي التزم فيه أن تتضمن كل عناوين قصائده لفظ الجلالة: الله، وقد ضمّنه ثلاث قصائد قديمة له؛ مع تغيير عناوينها؛ لتتناسب مع الديوان الجديد، فالقصيدة الأولى: النفس والخطيئة؛ تحول عنوانها في هذا الديوان إلى: الله.. والموعد[6]، والقصيدة الثانية: شاطئ التوبة؛ صار عنوانها: الله.. والتوبة[7]،

---

(1) راجع: 495 ـ 499 من هذا البحث.

(2) انظر: **ديوانه**: 235، 236.

(3) انظر: المصدر السابق: 411، 412.

(4) انظر: **ديوانه**: 672.

(5) انظر: المصدر السابق: 438.

(6) انظر: **الأعمال الكاملة له** 2/ 1171، 4/ 1691.

(7) انظر: المصدر السابق 2/ 1175، 4/ 1711.

والقصيدة الثالثة: صلاة؛ أضحى عنوانها: الله.. والذات[1].

ومن أسباب التغيير أيضًا: **التأثر بآراء المتلقين**، ومن شواهده ما صرح به خليل مطران في تقديمه لقصيدته: الأسد الباكي، فقد قال: «أصل العنوان: ساعة يأس؛ ولكنّ إجماع القرّاء بعد نشر القصيدة أطلق عليه اسم: الأسد الباكي»[2].

بهذه الأسباب المدعومة بالشواهد تكتمل الإجابة عن آخر الأسئلة التفصيلية المرتبطة بسؤال: كيف يكتب الشاعر عنوان القصيدة؟ وبهذا يُختَم هذا المبحث الذي تناول علاقة العنوان بالشاعر عبر محوري: العوامل المؤثِّرة في اختياره لعنوان قصيدته، وظروف إنشائه لهذا العنوان.

(1) انظر: **الأعمال الكاملة له** 3/ 1597، 4/ 1685.

(2) **ديوانه** 2/ 17.

المبحث الرابع

علاقة العنوان بالمتلقي

تنبني علاقة عنوان القصيدة بالمتلقي على المفهوم المعاصر لنظرية الاستجابة والتلقي؛ ولا سيما بعد المفاهيم القرائية المهمة التي قدّمها الناقد الألماني: هانز ياوس، ومن أبرزها: مفهوم: **أفق التوقع** عند القارئ، ويُقصَد به: «الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في إنتاج المعنى؛ عن طريق التأويل الأدبي»[(1)]، ويردد بعض النقاد عددًا من المصطلحات المرتبطة بهذه النظرية؛ دون تمييز بينها، وعلى سبيل المثال؛ فإن مفهوم: **تغير الأفق وخيبة الانتظار** مختلف عن مفهوم: **كسر التوقع**، فالمفهوم الأول يعتمد على ما يقوم به المتلقي من رصدٍ للتغيرات والفروق بين النص الذي يستقبله، وما سبقه من أعمال تشترك معه في الحقل الإبداعي، أو تنتمي إلى الكاتب نفسه، أمّا مفهوم: كسر التوقع؛ فيرتبط بما يقوم به المبدع من كسر فني لتقاليد التلقي؛ عبر الانزياحات الأسلوبية المتعمّدة[(2)].

ولعل **أبرز فكرة** قدمتها نظرية التلقي هي: أن جمالية النص وقيمته الأدبية ليست خاصية فيه فحسب، بل هي في حقيقتها تنبع من علاقات تلقّيه؛ أي أن المتلقي بمرجعيته الأدبية والمعرفية يُعدّ عنصرًا فاعلًا في إنتاج جمالية النص، وإثراء دلالاته[(3)]، وقد انبثقت نظرية التلقي لتصحيح الفهم البنيوي للنص، فإذا كانت البنيوية ركّزت على أن معنى النص لا يرتبط بالمؤلّف ومقاصده، بل هو كامن في النص نفسه؛ فإن نظرية الاستجابة

---

(1) **نظرية التلقي**: 45.

(2) انظر: المصدر السابق: 47.

(3) انظر: **سيمياء العنوان**: 54.

والتلقي جاءت لتبديد وهْم: المعنى الجاهز والكامن في النص الذي يُراد من القارئ الكشف عنه؛ إذْ ترى هذه النظرية أن فهم النص يعتمد على ما يقوم به المتلقي نفسه من بناء لمعناه في أثناء استقباله له، فالقارئ بخلفيته المعرفية المتنوعة مشارك في إنتاج النص، وليس مجرد كاشف عنه، والعلاقة بينهما هي علاقة حوارية متبادلة التأثير[1].

ومن هنا ميزّ الناقد تودوروف بين **ثلاثة أنواع** من القراءة، وهي: **القراءة الإسقاطية** التي تتعامل مع النص بصفته: وثيقة كاشفة، فتعْبر منه إلى المؤلف، أو المجتمع .**وقراءة الشرح** التي تقف عند المعنى الظاهر للنص، **والقراءة الشعرية** التي تعتمد على فهم النص من خلال سياقه ونسقه الخاص، وتُحاوره إبداعيًا ونقديًا[2]، والقراءة الأخيرة هي القراءة المثمرة والمتجدّدة؛ لأنها تُعيد إنتاج النص مرة أخرى؛ عبر تأويله تأويلًا إبداعيًا لا يتطابق بالضرورة مع مقصد مؤلِّفه، وهذا يعني أن دلالة النص الأدبي ستتعدد بتعدد المتلقين، وتنوع تأويلاتهم[3].

ومع هذا الاحتفاء الذي يُبديه بعض النقاد للنوع الأخير من القراءة؛ فإن واقع الحال في القراءات النقدية المعاصرة يُظهر نُدرة التزام الناقد أو القارئ به، وأنه كثيرًا ما تجتمع الأنواع الثلاثة السابقة للقراءة عند القارئ الواحد.

وفيما يخص عنوان القصيدة؛ يمكن تمييز **نوعين** من أفق التوقع له عند المتلقي: **فالأول** هو: أفق توقع العنوان نفسه؛ من حيث هو نص مستقل، ويتعلق هذا الأفق ببنية العنوان الدلالية الخاصة، وصياغته الجمالية، وما يتسم به هذان الجانبان من اعتياد ونمطية، أو انزياح ومفاجآت تكسر أفق التوقع القرائي، **والنوع الآخر** هو: أفق توقع صِلة العنوان بالقصيدة، ومدى دلالته عليها، وينبني هذا الأفق على مقدار الترابط

---

(1) انظر: **نظرية التلقي**: 42 ـ 43، 49، 51.

(2) انظر: **الخطيئة والتكفير**: 75 ـ 76.

(3) انظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 17 ـ 19.

بين دلالتي: العنوان، والقصيدة[1]، وهذا يعني أن علاقة المتلقي بعنوان القصيدة أشدّ تعقيدًا من علاقته بالقصيدة نفسها، ولا سيما إذا أضفتَ إلى هذا ما يُطلَب في العنوان من جذب وتشويق للمتلقي؛ بناءً على وظيفته التأثيرية، وهي إحدى أبرز وظائفه؛ كما سبق تفصيله[2].

على أن علاقة المتلقي بعنوان الديوان أقوى، وأكثر تأثرًا بالعوامل المتداخلة من علاقته بعنوان القصيدة؛ لأن عنوان الديوان عنوان كتاب، فهو مرتبط بعاملين متداخلين من عوامل الجذب للمتلقي، وهما: الجذب النفعي، والجذب الجمالي[3]؛ ومع هذا فإن هناك عوامل أخرى للجذب يتميز بها عنوان القصيدة هي التي تهيئ له قوة التأثير في المتلقي.

عوامل جذب عنوان القصيدة للمتلقي

يمكن الحديث عن **أربعة عوامل** مهمة تفسِّر قوة تأثير العنوان في المتلقي، وهي: الموقع المكاني والبصري المميّز لعنوان القصيدة، وتميّز العنوان بخاصية صنع التوقعات عند المتلقي، وقلة عدد كلمات العنوان وافتقارها إلى السياق، وأثر الشاعر في زيادة فعالية التلقي عند القارئ، وهذه العوامل بالتفصيل كما يأتي:

1 ـ الموقع المكاني والبصري المميّز للعنوان

العنوان هو أول لقاء مادي محسوس بين المرسِل، والمتلقي[4]، وسبقت الإشارة في التمهيد إلى أن من الدلالات اللغوية لمادة العنوان: الظهور والاعتراض، وتؤكد هذه الدلالة أولية التلقي التي يتميز بها العنوان[5]، كما أن موقعه البصري اللافت أمام عين القارئ يُهيّئه للتحكم

(1) انظر: **جماليات العنوان**: 115.

(2) راجع: 374 من هذا البحث.

(3) راجع: 337 ـ 338 من هذا البحث.

(4) انظر: **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**: 52، **وسيمياء العنوان**: 36، 41.

(5) راجع: 27 ـ 28 من هذا البحث، ثم انظر: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدب**: 22، **وحداثة النص الشعري**: 16.

في **أمرين مهمين**، وهما: تكوين **الاستجابة الجمالية** الأُولى للمتلقي في مواجهة النص، وتأسيس **المنطلق الدلالي** في مسار تأويل هذا النص، ويعود هذا التأثير المزدوج إلى «أن العنوان يتوسط حلقة الاتصال ما بين المتلقي، والنص؛ ممّا يُنتج جسرًا مفروضًا على المتلقي لا يمكن له أن يمرّ إلى النص إلّا من خلاله»[1]، فالعنوان جسر بين المتلقي والنص، أو هو بتعبير خالد حسين: عتبة التفاوض بينهما التي يتمخض عنها أحد أمرين؛ إمّا القبول والدخول إلى النص، وإمّا الامتناع والانصراف[2].

ولا يعود سبب الانصراف دائمًا إلى العنوان أو النص، بل قد يعود إلى القارئ، فهناك نمط من القرّاء يمكن أن نسمّيهم: **قرّاء العناوين** الذين يكتفون بها؛ دون النصوص، وأقصى ما يصنعه أحدهم أن **ينظر** إلى النص، أو يتصفّحه؛ متجنّبًا قراءته، وقد يلجأ بعض القرّاء الجادّين موقتًا إلى هذه الطريقة؛ حين يكون موضوع النص، أو تخصصه بعيدًا عن اهتماماتهم.

ولعل هذا هو ما جعل جينيت يُفرّق بين **جمهور** نص ما **وقرّائه**، فالجمهور هم الذين يتداولون الحديث عنه؛ دون أن يكونوا بالضرورة قارئين له، ومدخل الجمهور إلى تداول النص هو: عنوانه، واسم مؤلّفه، وهذا يعني أن هناك فرقًا تداوليًا بين النص والعنوان، فإذا كان المرسَل إليه المستهدَف بالنسبة إلى النص هو: القارئ تحديدًا؛ فإن المرسَل إليه المستهدَف بالنسبة إلى العنوان هو: الجمهور بعامة، والذي تُسهم كل فئة من فئاته بزيادة رصيده التداولي[3].

2 ـ تميز العنوان بخاصية صنع التوقعات عند المتلقي

يُثير العنوان الكثير من التوقعات؛ لأنه يُحيل القارئ إلى ما يتضمنه

(1) **علم العنونة**: 90، وهو تلخيص جيد لكلام محمد الجزار في: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 68.

(2) انظر: **في نظرية العنوان**: 33 ـ 34، 41، 104، **وشؤون العلامات**: 129.

(3) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 44، **وعتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**: 73.

النص الأكبر بعده من صُوَر ودلالات، وهذا يعني «أن العنوان يفتح أفق الانتظار؛ أي أنه يُهيّئ القارئ إلى ممارسة قرائية محددة»[1]، ولهذه الخاصية في تلقي العنوان **جانبان:** إيجابي، وسلبي، **فالجانب الإيجابي**: هو جذب المتلقي، وتشويقه إلى متابعة النص؛ للنظر في مدى مطابقته، أو مخالفته للتوقعات التي أثارها العنوان؛ بالإضافة إلى الكشف عن بعض المفاتيح الدلالية للنص، **والجانب السلبي**: هو أنه يحدّ من امتداد التأويل، ويُضيّق مجال الاحتمالات الدلالية للنص[2].

وقد أشار براون ويول إلى تجربة قرائية كان غرضها: قياس قدرة العنوان على صنع التوقعات عند المتلقي؛ عبر عنونة نص واحد بعنوانين مختلفين، ثم عرْض النموذجين على مجموعتين من القرّاء، وسؤال كلٍّ مجموعة منهما عمّا يعنيه النص، وكان عنوان النص الذي وُضِع للمجموعة الأولى هو: سجين يُخطِّط للهرب، بينما وُضِع للمجموعة الأخرى النص نفسه؛ لكن بعنوان مختلف، وهو: مصارع في زاوية ضيقة من الحلبة، وقد أثبتت التجربة قدرة العنوان الكبيرة على صنع التوقعات المسايرة لدلالته، والتي تحولت إلى حجاب منع المتلقين من التنبه إلى الاحتمالات الدلالية الأخرى التي ينطوي عليها النص[3]، فالعنوان كما يكشف جانبًا من أسرار النص؛ يُخفي جانبًا آخر، وقد يُضلِّل وعي القارئ؛ عبر توجيهه قسرًا إلى مسار دلالي محدد[4].

أمّا إذا كان العنوان يشتمل على عنصر أكثر بروزًا من بقية عناصره؛ كأن يكون اسم شخص مشهور؛ فإنه سيولِّد توقعًا عند القارئ بأنه محور النص[5]، فحين نقرأ مثلًا عنوان قصيدة محمود درويش: من روميات أبي فِراس الحمداني[6]؛ فإننا سنتوقع أن شخصية هذا الشاعر المشهور

(1) **نظرية النص**: 378.

(2) انظر: **إشكالية التلقي والتأويل**: 108

(3) انظر: **تحليل الخطاب**: 162 ـ 163.

(4) انظر: **صدع النص وارتحالات المعنى**: 45 ـ 46.

(5) انظر: **تحليل الخطاب**: 162.

(6) انظر: **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**: 103.

ستستحوذ على النصيب الأكبر من الاستقطاب الدلالي في القصيدة؛ حتى لو كانت هذه الشخصية قناعًا للشاعر نفسه.

وللبياتي عنوان قصيدة مقارب لعنوان قصيدة درويش السابقة، وهو: روميات أبي فراس[1]، فهل تقارب هذين العنوانين في الصياغة، وفي الاشتمال على اسم الشخصية المشهورة نفسها يعني تقارب توقعات القارئ من القصيدتين؟ يعتمد جواب هذا السؤال على مدى اطلاع القارئ على تجربتي الشاعرين، وإدراكه لاختلاف منهجيهما الشعريين، وتباين أساليب التعبير والتصوير لديهما، وهو ما يؤدي إلى توقعات مختلفة من كلا العنوانين، وهذا يعني أن أفق التوقع كما يتولد من عنوان النص؛ فإنه يتولد كذلك من اسم الشاعر، أو المؤلِّف[2]؛ ولا سيما إذا كان معروفًا عند المتلقي الذي يستند في توقعاته المبدئية من النص إلى الانطباع السابق له عن مؤلِّفه.

على أن النص كثيرًا ما يخالف توقعات المتلقي التي استنتجها من عنوانه، واسم مؤلِّفه، **والمفارقة هنا** أن مقدار الفائدة التي يجنيها القارئ من مخالفة النص لتوقعاته أكثر من مقدارها في حال توافقه معها، وكما تؤكد القاعدة المعروفة في فنّ الإعلام؛ فإن الطاقة الإعلامية للنص تزيد؛ بقدْر قلة التوقعات المبدئية التي تحققت فيه[3].

ومن هنا يتبين أن خاصية صنع التوقعات التي يتصف بها العنوان تستند إلى توقعات **موقّتة**؛ لأن دلالة العنوان تتسم **بالتأجيل**، وبتبادل التفسير بينه، وبين النص، وسبقت الإشارة إلى هذه السمة عند الحديث عن العلاقة المتبادلة بين العنوان والنص[4]، أمّا أثر هذه السمة في المتلقي؛ فيظهر في اعتماده على القراءة المتأرجحة التي تجمع بين التقدم، والرجوع المستمرين بين النص والعنوان، وربما لا يبدو الرجوع ظاهرًا للعيان؛ إذْ

(1) انظر: **ديوانه** 2/ 166.

(2) انظر: **القصيدة والنص المضاد**: 164.

(3) انظر: **إنتاج الدلالة الأدبية**: 60.

(4) راجع: 607 ـ 608 من هذا البحث.

كثيرًا ما يكون رجوعًا استذكاريًا، وقد سمّى الناقد أيزر هذه المراجعة النصية بـ: **وجهة النظر الجوّالة**[1].

3 ـ قلة عدد كلمات العنوان، وافتقارها إلى السياق

يعزّز هذا العامل شعور القارئ بمكانته، وأهمية قراءته التأويلية؛ لضبط الدلالات المطلقة لعبارة العنوان الموجزة التي تمثّل «أعلى اقتصاد لغوي ممكن، وهذه الصفة على قدْر كبير من الأهمية؛ إذْ إنها في المقابل ستفترض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة»[2]؛ أي أن ضيق عبارة العنوان يؤدي إلى اتساع مجال الفهم والتأويل عند المتلقي، وهو ما يُفضي بنا إلى عكس عبارة النفّري المشهورة: «كلما اتسعت الرؤية؛ ضاقت العبارة»[3]؛ لتكون العبارة الأدقّ تعبيرًا عن طبيعة العنوان، وعن علاقته بالمتلقي هي: **كلما ضاقت العبارة؛ اتسعت الرؤية.**

ويظهر أثر هذا العامل من عوامل الجذب بوضوح في العناوين القصيرة جدًا؛ مثل: عناوين الحروف المفردة، ومن شواهدها: لو عند إيليا أبو ماضي[4]، و: لا... عند معين بسيسو[5]، و: لن عند سميح القاسم[6]، كما يظهر أثره أيضًا في عناوين القصائد غير المكتملة، ومن شواهدها: وها أنت... عند بلند الحيدري[7]، و: حين تغيبين عند غازي القصيبي[8]، و: أنتِ التي... عند حميد سعيد[9].

(1) انظر: **عتبات النص الأدبي**: 26 ـ 27.
(2) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: 10، وانظر: **سيمياء العنوان**: 65، **وعتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 167.
(3) **كتاب المواقف**: 51.
(4) انظر: **ديوانه**: 486.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة له**: 422.
(6) انظر **ديوانه**: 497.
(7) انظر: **ديوانه**: 301.
(8) انظر: **المجموعة الشعرية الكاملة له**: 575.
(9) انظر: **فوضى في غير أوانها**: 49.

وحرصًا ـ فيما يبدو ـ على تحقيق هذا العامل من عوامل الجذب يجنح كثير من المتلقين إلى اختصار العناوين الطويلة للنصوص؛ عبر الاكتفاء بجزء مختار منها، وعلّل جينيت هذه الظاهرة بتكاسل القرّاء عن نطق العنوان الطويل[1]، ولم يوافقه نبيل منصر على هذا التعليل، بل رأى أن هذا الاختصار يستهدف: إضفاء الألفة على النص تداوليًا[2]، وبالإمكان إضافة **تعليل ثالث** لهذا الاختصار، وهو: التعبير عن وجهة نظر المتلقي في العنوان؛ من خلال انتقاء الجزء الذي يرى أنه الأهمّ دلاليًا فيه.

4 ـ أثر الشاعر في زيادة فعالية التلقي عند القارئ

يتميز هذا العامل عن العوامل الثلاثة السابقة بأنه: خاص، ومتفاوت؛ لارتباطه بالفروق الإبداعية بين الشعراء؛ إذْ يسعى بعض الشعراء إلى استثارة القارئ، وزيادة فعالية التلقي عنده؛ عبر استعمال أساليب جذب متنوعة.

أساليب جذب المتلقي في عنوان القصيدة

تحدث حازم القرطاجني عن **أسلوبين** من أساليب الجذب والتشويق التي يلجأ إليها الشعراء؛ لإدهاش المتلقي، وكسر أفق توقعه، وهما: **التصوير الشعري**، أو التخييل بتعبير حازم، **وإثارة المفارقة**، أو الغرابة والتعجيب؛ بحسب وصفه، فإذا اجتمعا في تعبير واحد؛ كان ذلك هو النهج الأبدع، وفي تقرير هذا يقول: «ويحسّن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثّر النفس لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندَر مستطرَف لذلك؛ كالتهدّي إلى ما يقلّ التهدّي إليه من: سببٍ للشيء تخفى سببيته، أو غايةٍ له، أو شاهدٍ عليه، أو شبيهٍ له، أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس

(1) انظر: **عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف**: 223.

(2) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**: 43.

أن تستغربها... وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل؛ كان أبدع»[1].

ولا يبتعد العنوان عن النص الشعري في استثمار هذين الأسلوبين، وغيرهما من أساليب الجذب للمتلقي، وقد أشار فرج مالكي إلى **أربعة من الأساليب الجاذبة** في العنوان، والتي يلتقي بعضها مع ما ذكره حازم، وهي: استعمال بعض الألفاظ والاشتقاقات الغريبة التي تستوقف نظر المتلقي، واستثمار أسلوب الاستفهام؛ لإثارة التساؤل والتفكير عنده، والاستعانة بالصوَر الاستعارية المحرِّضة لخياله، وصياغة بعض التعبيرات المأسوية؛ لاستدرار تعاطفه واهتمامه[2]، ويمكن أن يُضاف إلى ما ذكره **أساليب جاذبة أخرى**، وهي: القصّ، والحذف، والمفارقة، والتناص، والصياغة الإيقاعية.

على أن الشاعر يجب أن يكون **حذِرًا** ومقتصدًا في استعمال أسلوبين من الأساليب السابقة في عناوين القصائد، وهما: **التعبيرات المأسوية، والألفاظ الغريبة**؛ أمّا الحذر من استعمال التعبيرات المأسوية بكثرة في العناوين؛ فلأنها تفقد تأثيرها مع التكرار؛ ولا سيما إذا تواتر حضورها عند شاعر معيّن؛ إذْ ينتقل القارئ تدريجًا من الانجذاب المتعاطف معها؛ إلى الاكتفاء منها، ثم الملل من تكرارها، ولديّ على هذا **شاهدان**؛ **أولهما**: العناوين الحزينة والقابضة للنفس؛ بسبب تواليها عند **أبي القاسم الشابي**، ومنها: مأتم الحب، و: الكآبة المجهولة، و: شكوى اليتيم، و: الزنبقة الذاوية، و: السآمة، و: الدموع، و: أغنية الأحزان، و: المساء الحزين، و: في فِجاج الآلام، و: نشيد الأسى، و: يا موت، و: صفحة من كتاب الدموع، و: حديث المقبرة، و: في ظلّ وادي الموت، و: الدنيا الميتة[3].

والشاهد الآخر: العناوين البكائية المتواترة عند **طاهر زمخشري**، ومنها: الآهة الملتهبة، و: سراب الأمل، و: اسكتي يا شجون، و: اسكتي

(1) **منهاج البلغاء**: 90 ـ 91.

(2) انظر: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية**: 43 ـ 44.

(3) انظر: **أغاني الحياة**: 20، 22، 29، 31، 44، 46، 47، 59، 65، 83، 95، 106، 134، 141، 184.

يا جراح، و: دمعة، و: ودمعة أخرى، و: في ظلمة اليأس، و: لوعة البُعد، و: سوف أبكي، و: رياح الأسى[1].

وأمّا الحذر من استعمال الألفاظ الغريبة؛ فلأن الإغراب؛ بنوعيه: اللفظي، والمعنوي مثلما يجذب القارئ في مواضع معينة لطرافته؛ فهو في مواضع أخرى قد يصدّه، وينفّره عن متابعة القراءة، ولعلّ هذا التفاوت في استجابة المتلقي يستدعي **تساؤلاً مشروعًا** هنا، وهو: أيّ الحالين يكون العنوان فيها جاذبًا ومغريًا للقارئ بصورة أكبر: أحين يكون واضحًا وكاشفًا لموضوع النص الذي قد يكون من الاهتمامات الأثيرة عند القارئ، أم حين يكون غامضًا، ومتخفّيًا وراء غلالة من الاحتمالات الدلالية التي تُثير القارئ، وتُغريه بالمتابعة والتقصي؟

لا بدّ من الإقرار بدءًا بأن **المتلقّين** أنفسهم منقسمون في كيفية استجابتهم لغرابة الألفاظ وغموض المعاني في العناوين، «فمِنهم مَن يعتبرها مُغريةً؛ لما فيها من صرامة ووضوح، ومِنهم مَن يُفضّل أن تكون على قدْر من الغموض والالتباس»[2]، كما يؤثّر في هذا أيضًا: التصور السابق عند المتلقي عن **صاحب النص** والعنوان، فقد يستجيب القارئ للعنوان الغامض، ويُقبل على النص؛ لأنه يعرف أن صاحبه لن يخذل توقعاته، والعكس صحيح أيضًا.

ولا بد من القول أخيرًا: إن **موضوع النص** مؤثّر أيضًا في هذا التفضيل، فحين يكون الموضوع شديد الجذب والتأثير في المتلقين؛ فمن الحكمة ألّا يكون العنوان موغِلًا في الغموض؛ حتى يتمكن من استثمار هذه الميزة الموضوعية، أمّا حين يكون الموضوع مكررًا أو مألوفًا؛ فإن للعنوان الغامض الشفيف الذي يدفع القارئ إلى الاستكشاف سحرَه الذي لا يُقاوَم.

وهكذا يتبين أن هناك **ثلاثة عوامل** مؤثرة في تفضيل المتلقي للعنوان

(1) انظر: **مجموعة الخضراء**: 227، 305، 344، 356، 374، 379، 472، 891، 921، 922.

(2) **عتبات النص الأدبي**: 38.

الواضح، أو الغامض، وهي: طبيعة المتلقي نفسه، والتصور السابق عن صاحب النص الذي يحدِّد أفق التوقع، وموضوع النص.

ولكلّ أسلوب من أساليب الجذب السابقة شواهده في عناوين القصائد، فمن شواهد الجنوح نحو **الغرابة**؛ لإثارة حسّ الاستكشاف في المتلقي: تمّوز والشيء الآخر عند فدوى طوقان[1]، و: الخروج من اللون الأبيض عند إبراهيم نصر الله[2]، و: أشياء من ذات الليل عند عبد العزيز العجلان[3].

ومن شواهد أسلوب **الاستفهام** الذي يُشوِّق المتلقي لترقب الجواب: هل كان صدفة؟ عند فدوى طوقان[4]، و: كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟ عند سعدي يوسف[5]، و: ضدّ مَن؟ عند أمل دنقل[6].

ومن شواهد أسلوب **التصوير** الشعري الجاذب لخيال المتلقي: الجرح المرائي عند بلند الحيدري[7]، و: الحديقة النائمة عند محمود درويش[8]، و: آتيةٌ على صهوة الغيم عند محمد بنعمارة[9].

ومن شواهد استعمال أسلوب **القصّ** المثير لحسّ التوقع عند القارئ: عرس في القرية عند بدر السياب[10]، و: الأميرة والغجري عند البياتي[11]، و: جندي يحلم بالزنابق البيضاء عند محمود درويش[12]،

---

(1) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 490.
(2) انظر: **الخيول على مشارف المدينة**: 55.
(3) انظر: **أشياء من ذات الليل**: 138.
(4) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 148.
(5) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 61.
(6) انظر: **الأعمال الكاملة له**: 395.
(7) انظر: **ديوانه**: 295.
(8) انظر: **ديوانه** 1/ 661.
(9) انظر: **السنبلة**: 69.
(10) انظر: **ديوانه** 2/ 25.
(11) انظر: **ديوانه** 2/ 293.
(12) انظر: **ديوانه** 1/ 189.

و: حكاية مهر الرياح عند غازي القصيبي[1].

ومن شواهد أسلوب **الحذف** الذي يحرِّض القارئ لمعرفة المجهول: لمّا... عند إيليا أبو ماضي[2]، و: كلّما ناديتني عند فدوى طوقان[3]، و: كالغيم الممطر في ذاكرتي عند محمد بنعمارة[4]، و: قبل أن... عند إبراهيم الوافي[5].

ومن شواهد أسلوب **المفارقة** المبني على مفاجأة المتلقي، ومباغتة حواسه بالصياغة غير المألوفة للعنوان: المشي على سطح الماء عند حسن القرشي[6]، و: القصيدة الناقصة عند سميح القاسم[7]، و: نهايتان لقصيدة لم تبدأ بعد عند عزت الطيري[8]، و: مُورِقٌ بالذي لا يكون عند عبد الله الزيد[9].

ومن شواهد **التناص** الذي يُربِك أفق التوقع للجديد عند المتلقي؛ عبر إعادة إنتاج المعارف السابقة: ويلٌ للشجيّ من الخليّ عند عبد الرحمن شكري[10]، و: السندباد في رحلته الثامنة عند خليل حاوي[11]، و: قِفا نبْكِ عند عز الدين المناصرة[12]، و: عندما بانت سعاد عند سعد الحميدين[13].

(1) انظر: **ورود على ضفائر سناء**: 79.

(2) انظر: **ديوانه**: 509.

(3) انظر: **الأعمال الشعرية الكاملة لها**: 160.

(4) انظر: **السنبلة**: 63.

(5) انظر: **رائحة الزمن الآتي**: 88.

(6) انظر: **ديوانه** 3/ 323.

(7) انظر: **ديوانه**: 52.

(8) انظر: **عبير الكمنجات**: 97.

(9) انظر: **المجموعة الكاملة الأولى له**: 379.

(10) انظر: **ديوانه** 7/ 596.

(11) انظر: **ديوانه**: 253.

(12) انظر: **الأعمال الشعرية له** 1/ 7.

(13) انظر: **الأعمال الشعرية له**: 155.

ومن شواهد **الصياغة الإيقاعية** المؤثّرة في كيفية التلقي الجمالي للعنوان: رفع القمع عن فراشة الدمع عند محمد عفيفي مطر[1]، و: أنتفي برحيل الأسى.. أحتفي بنشوء الأسف عند عبد الله الزيد[2]، و: إمضاء في الغيمة البيضاء عند ياسر آل غريب[3].

لعل هذه أبرز أساليب الجذب والتشويق التي يعمد إليها الشاعر؛ لزيادة فعالية التلقي لعنوان القصيدة عند القارئ، وبنهاية هذا التتبع لها، ولشواهدها يكتمل الحديث عن العوامل الأربعة التي تفسّر قوة تأثير العنوان في المتلقي؛ بحسب ما تقدم بيانه بالتفصيل.

---

(1) انظر: **كتاب الأرض والدم**: 147.
(2) انظر: **المجموعة الكاملة الثانية له**: 167.
(3) انظر: **أتنفّس الألوان**: 16.

الخاتمة

تناول هذا البحث موضوع: عنوان القصيدة بالرصد التاريخي، والتحليل النقدي، واستُهلّت الدراسة **بالتمهيد** الذي قدّم مفاتيح البحث؛ عبر تحديد مفهوم العنوان لغةً واصطلاحًا، وتمييز عناصره، وتتبع مجالاته في الشعر والنثر، والكشف عن أهميته في التراث العربي؛ من خلال جانبين: الجانب التنظيري، والجانب التطبيقي، وهما الجانبان اللذان أظهرا احتفاء العرب قديمًا به؛ حتى جعلوه أحد الرؤوس الثمانية اللازمة في أيّ تأليف، وقد تجاوزوا في هذا الاحتفاء العنوان إلى بقية العتبات النصية، أمّا الدراسات النقدية الحديثة؛ فقد تنامى الاهتمام بالعنوان فيها؛ في ظلّ الاحتفاء المتزايد بعتبات النص، أو النصوص الموازية، وهو ما أدى إلى ظهور: علم العنوان الذي يختص بدراسة أنماط العنونة، وسماتها الموضوعية والأسلوبية، وعلاقاتها السياقية المتنوعة.

ولتفسير هذا الاهتمام المتزايد بالعنوان في العصر الحديث؛ أشارت الدراسة إلى أثر بعض المناهج النقدية المعاصرة، والتيارات الفكرية الحديثة في تحويل التركيز من متن النص إلى هامشه، كما توقفت الدراسة عند المنهج السيميائي الذي يُعدّ أشدّ المناهج النصية احتفاء بالعنوان، فتحدثت عن ظروف تأسيسه المزدوَج، وأسلوب تناوله للعنوان، كما استخلصت أبرز المآخذ المنهجية عليه، وهي المآخذ التي تعوق الدارس عن الإفادة المثلى منه.

وتناول التمهيد بعد ذلك مفهوم القصيدة قديمًا، وحديثًا؛ مبرِزًا اتساع هذا المفهوم عند بعض النقاد القدامى؛ بحيث يدخل فيه المقطّعات القصيرة من الأرجاز، وغيرها، وخلص إلى أن سعة مفهوم القصيدة من الجانب الكمي لا يعني التخلي عن أحد الأركان الأساسية لها؛ من حيث هي فن

شعري، وهو الوزن؛ لينعطف التمهيد أخيرًا للحديث عن منـزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي؛ من خلال رصد مواقف الشعراء والنقاد في هذا المجال.

أمّا **الفصل الأول**؛ فقد رصد جذور العنوان في الأدب العربي القديم؛ من خلال مباحثه الثلاثة، فدرس **المبحث الأول** جذر: تسمية القصائد وتلقيبها؛ مميزًا في البدء بين القصائد المسمّاة من قِبَل أصحابها، والقصائد الملقّبة من قِبَل غيرهم، وقد راح يتتبع في كتب التراث الشواهد التي تشتمل على نص صريح في تسمية الشاعر لإحدى قصائده؛ معتمدًا على التسلسل التاريخي للشعراء، ثم انتقل للحديث عن القصائد الملقّبة من غير الشعراء، وصنّفها ضمن عشرة أُسُس للتلقيب؛ مورِدًا شواهد التلقيب المنتمية إلى كل أساس من هذا الأُسُس.

وتناول **المبحث الثاني** جذر: مناسبات القصائد، فعرّف المناسبة لغة، واصطلاحًا، ثم تحدث عن أهمية مناسبة القصيدة، وارتباطها بالعنوان؛ ليصل إلى تفصيل الكلام عن الأنواع الأربعة لمناسبات القصائد؛ عامدًا إلى ترتيب هذه الأنواع؛ بناءً على كثرة شواهدها في المصادر التراثية.

ودرس **المبحث الثالث** جذر: العناية بمطالع القصائد؛ مبينًا مفهوم المطلع، وأهميته في الأدب العربي القديم، ومعدِّدًا أبرز المعايير النقدية له عند النقاد القدامى، وكاشفًا عن وجوه الالتقاء بين مطلع القصيدة القديمة، وعنوان القصيدة المعاصرة؛ ليخلص في النهاية إلى عقد تذييل ختامي يتصدى للإجابة عن ثلاثة أسئلة حول مدى تحقق عنوان القصيدة في الأدب العربي القديم: جذورًا، وحضورًا.

وتصدى **الفصل الثاني** لدراسة عوامل ظهور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث، ومراحل تطوره، فأفرد **المبحث الأول** منه لسبر هذه العوامل، وهي: أثر الصحافة، وتأثير الأدب الغربي، وتحول الذوق العام لمتلقّي الشعر، واتجاه القصيدة الحديثة نحو وحدة الموضوع، والرافد التراثي، وقد ناقش المبحث مدى أهمية كل عامل من هذه العوامل، ومقدار تأثيره الفعلي في ظهور عنوان القصيدة المعاصرة.

. بينما اختص **المبحث الثاني** برصد بدايات عنونة القصائد، وروّاد العنونة في الشعر العربي الحديث، وقد ميّز المبحث بين ثلاثة أطوار تنقّل بينها عنوان القصيدة في بدايات ظهوره؛ بين الإهمال التام، ثم الجمع بين ذكره وإغفاله، وانتهاءً بتحوله في آخر الأمر إلى عرف أدبي مستقر؛ ليخلص المبحث بعد ذلك إلى استنتاج أبرز الخصائص التي اتسمت بها عنونة القصيدة في مرحلة البدايات.

وتناول **المبحث الثالث** مراحل تطور عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث، فصنّفها في ثلاث مراحل متمايزة، وهي: مرحلة الإحياء، ومرحلة مدارس التعبير الذاتي والوجداني، ومرحلة الشعر المعاصر؛ راصدًا في كل مرحلة أبرز السمات الموضوعية والأسلوبية لعناوين القصائد فيها؛ مع التنبيه على أن التباين بين هذه المراحل التاريخية في سِمات العنونة ليس تباينًا جذريًا، بل هو تباين نسبيّ؛ بسبب التمازج بين العهود والمدارس الأدبية المتعاقبة في أدبنا العربي الحديث.

وخُصِّص **الفصل الثالث** لدراسة طبيعة عنوان القصيدة، فتناول **المبحث الأول** منه خصائص هذا العنوان؛ عبر محورين، وهما: محور الخصائص الموضوعية والفنية الأصيلة التي تكوّن ماهية العنوان، ومحور السِّمات الإضافية التي ينبغي توافرها في العنوان، ومن أبرز الخصائص الأصيلة للعنوان: أنه جزء من ظاهرة التسمية، وارتباطه بالكتابة، وبناؤه اللغوي الموجَز، وصلته الوثيقة بالنص، ومن أهمّ سِماته الإضافية: تحقيق السلامة اللغوية في صياغته، والوضوح النسبي في دلالته، واتصافه باللغة الشعرية الموحية، والجاذبة للقارئ.

ودرس **المبحث الثاني** أغراض عنوان القصيدة ووظائفه، فأشار إلى أن الأغراض الكبرى للعنوان يمكن استنباطها من دلالاته اللغوية، وترتبط هذه الأغراض بمحاور الاتصال اللغوي، وهي: المرسِل (الشاعر)، والرسالة (النص)، والمستقبِل (المتلقي)، ثم تحدث عن وظائف العنوان، فنبّه على تنوعها الواسع، وصعوبة حصرها، ثم أورد اجتهادات عدد من

الباحثين العرب، والغربيين في تنظيمها، وخلص بعد ذلك إلى اصطفاء أربع وظائف كبرى للعنوان، وهي: الوظيفة المرجعية الدلالية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة التأثيرية.

وتناول **المبحث الثالث** أنواع عنوان القصيدة، وضروبه الفنية، فأشار إلى كثرة هذه الأنواع، وهو ما استدعى تصنيفها في خمس مجموعات متباينة؛ بحسب مناط النظر فيها؛ ما بين النظر إلى البنية اللغوية والنحوية للعنوان، والنظر إلى جانبه الكمي، ثم إلى جانبه الفني الإبداعي، ثم النظر إلى المصاحبات البصرية له، ثم النظر إلى علاقاته المعنوية والسياقية بالنص.

أمّا **الفصل الرابع**؛ فقد تصدى لتحليل الجماليات الفنية لعنوان القصيدة، فخصص **المبحث الأول** لدراسة الجماليات الفنية في ألفاظ العنوان؛ من خلال: إيحاء الأصوات، وجرس الحروف، واختيار اللفظة، والإفراد والتثنية والجمع، والإظهار والإضمار.

وتناول **المبحث الثاني** الجماليات الفنية في تراكيب عنوان القصيدة، فرصد أبرز الأساليب التي تتبدّى فيها جماليات التراكيب، وهي: التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والإضافة، والتكرار، والجمل المؤكّدة بأدوات التأكيد، وأدوات الربط بين التراكيب، والجمل الحوارية المجتزَأة، والعناوين النافية للعنونة، واجتماع عنوانين للقصيدة.

ودرس **المبحث الثالث** الجماليات الفنية للصوَر الشعرية في عنوان القصيدة؛ مبتدئًا بتأسيس مفهوم الصورة الشعرية، ومبيِّنًا أهميتها، ثم فصّل الحديث عن أنماط الصورة في عنوان القصيدة، كما كشف عن أبرز المفردات التي تكوِّن مادة الصورة في هذه العناوين؛ مورِدًا بعد ذلك أبرز العيوب التي تعتري الصوَر الشعرية في العناوين، وانتقل بعدها إلى تناول الصورة الكلية في عنوان القصيدة؛ بنمطيها: الرمز، والقناع؛ منتهيًا إلى الحديث المفصّل عن الألوان، وأنماط التلوين في عناوين القصائد.

واختص **المبحث الرابع** بتحليل الجماليات الفنية للإيقاع الموسيقي في عنوان القصيدة، فبدأ بتحديد مفهوم الإيقاع الموسيقي، وكيف ينشأ في

الكلام، ثم تحدث عن نمطي الإيقاع: الخارجي، والداخلي؛ موضِّحًا أبرز الفروق بينهما، ليُفرِد كلَّ واحد منهما بعد ذلك بالتحليل؛ كاشفًا عن ثلاثة أنماط للإيقاع الخارجي في عناوين القصائد، وعن ثلاثة مظاهر للإيقاع الداخلي في هذه العناوين.

وتتبّع **الفصل الخامس** العلاقات الداخلية لعنوان القصيدة، فتناول **المبحث الأول** منه علاقة العنوان بالمقدمات النثرية؛ مبيِّنًا مفهوم المقدمة، ووظائفها، والمراد بالمقدمات النثرية للقصائد، وموقعها، وكيفية التمييز بينها وبين العنوان الفرعي، وأبرز عيوبها، وأنواعها، وأنماط العلاقة بينها وبين عنوان القصيدة.

ورصد **المبحث الثاني** علاقة عنوان القصيدة بعناوينها الداخلية، فأوضح أولًا المقصود بالعناوين الداخلية، وكشف عن أهميتها، وعن الفروق بينها، وبين العنوان الرئيس للقصيدة، ثم تحدث عن نشأتها، وعوامل شيوعها في الشعر العربي المعاصر، وعن عيوبها، وأنواعها، ثم عن علاقة عنوان القصيدة بها؛ من خلال إيراد أهمّ الحالات التي تتجلى فيها هذه العلاقة الوثيقة بينهما.

وتناول **المبحث الثالث** علاقة العنوان بالقصيدة، فأشار في البدء إلى أن هذه العلاقة تبادلية، وثنائية الاتجاه، ثم تحدث بالتفصيل عن أنماط العلاقة بين العنوان والقصيدة، وعن أبرز الحالات التي تضعف فيها هذه العلاقة، وبيّن أنواع الارتباط بينهما، ومواضع هذا الارتباط من القصيدة.

أمّا **الفصل السادس**؛ فقد خُصِّص لدراسة العلاقات الخارجية لعنوان القصيدة، فرصد **المبحث الأول** منه علاقة العنوان بالديوان؛ متتبِّعًا أنماط هذه العلاقة بينهما في ثلاثة مجالات، وهي: علاقة عنوان القصيدة بعنوان الديوان، وعلاقته بمتن الديوان، وعلاقته بعناوين القصائد الأخرى في الديوان.

ودرس **المبحث الثاني** علاقة عنوان القصيدة بالنصوص والعنوانات السابقة؛ مبيِّنًا في مستهلّه المفهوم النقدي الذي تتأسس عليه هذه العلاقة، وهو: مفهوم التناص، ومنطلقًا منه للحديث بالتفصيل عن **أربعة**

أنواع من التناص في عنوان القصيدة، وهي: التناص الشعري الداخلي، والتناص الشعري الخارجي، والتناص مع السياق الشعري العام، والتناص مع غير الشعر.

واختص **المبحث الثالث** بعلاقة عنوان القصيدة بالشاعر، فدرسها من جانبين، وهما: العوامل المؤثِّرة في اختيار الشاعر عنوانَ قصيدته، وظروف إنشائه لهذا العنوان: زمانًا، وحالًا، أمّا العوامل المؤثرة في اختيار الشاعر عنوانَ قصيدته؛ فقد صنّفها إلى قسمين، وهما: العوامل الداخلية، وتشمل: جنس الشاعر، وطبيعته النفسية، والعوامل الخارجية، وأبرزها: الزمن، والبيئة والواقع الاجتماعي، ومهنة الشاعر، وثقافته، ومذهبه الشعري، وتأثير النص، وأمّا ظروف إنشاء الشاعر للعنوان؛ فقد تحدث فيها بالتفصيل عن الاجتهادات المتنوعة حول زمن كتابة عنوان القصيدة، وكيفية كتابته.

وتناول **المبحث الرابع** علاقة عنوان القصيدة بالمتلقي، فأشار في البدء إلى أن هذه العلاقة مبنية على المفهوم المعاصر لنظرية الاستجابة والتلقي؛ مبرزًا أهمّ الأفكار التي تميّزت بها هذه النظرية؛ ليتحدث بعد ذلك بالتفصيل عن عوامل جذب عنوان القصيدة للمتلقي، وهي: موقعه المكاني والبصري المميز، وتميزه بخاصية صنع التوقعات عند المتلقي، وقلة عدد كلماته وافتقارها إلى السياق، وأثر الشاعر في زيادة فعالية التلقي له.

أمّا **أهمّ النتائج التي توصل إليها هذا البحث**؛ فمِنها:

1 ـ أن الشواهد الدالة على تسمية الشعراء القدامى لقصائدهم هي أكثر مما يبدو في كلام الباحثين المعاصرين الذين يُورِد كثير منهم بعض الشواهد، ودون توثيق في الغالب، بينما عمدت هذه الدراسة إلى استقراء المصادر التراثية؛ لتوثيق جميع الشواهد منها؛ مشترطةً أن تنصّ هذه المصادر بوضوح على تسمية الشاعر للقصيدة.

2 ـ أن تأثير الأدب الغربي ليس العامل الأهمّ في ظهور عنوان القصيدة في الأدب العربي الحديث؛ على خلاف ما يذكره كثير من الباحثين، وأن أثره الأوضح كان في تطور عنوان القصيدة المعاصرة، وليس في نشوئه.

3 ـ أظهر البحث ارتباط عنوان القصيدة بالزمن، وروح العصر، وتأثره موضوعيًا وفنيًا بالاتجاهات الأدبية المتعاقبة في الأدب العربي الحديث.

4 ـ تكشف عناوين القصائد ـ ضمن ظواهر شعرية أخرى ـ عن الاتجاه المتنامي في الشعر المعاصر نحو الصياغة النثرية، وجنوحه بوتيرة متصاعدة نحو التعمق الفكري والفلسفي، وهو ما ظهر في مفردات عنوان القصيدة، وأساليب التعبير والتصوير فيه التي اقتربتْ إلى حد كبير من عناوين الفنون النثرية السردية؛ ولا سيما فنّ القصة.

5 ـ العنوان مرتبط بظاهرة التسمية، ومتّصف بخصائصها؛ لأن العنونة فرع من التسمية، وتنطبق على الفرع الكثير من خصائص الأصل؛ مع قدْر من التمايز بينهما يعود إلى ما في التسمية من عموم واتساع، وما في العنونة من اختصاص وتحديد.

6 ـ رصد البحث التمايز الفني بين الشعراء والشاعرات في مجال عنونة القصائد؛ من خلال تتبعه لأبرز السمات الموضوعية، والأسلوبية لعناوين القصائد التي تصوغها المرأة؛ غير أنه أكّد في الوقت نفسه أن هذه السمات النِّسْوية تبرز بقدر أكبر في عناوين الشاعرات الأقلّ جودة فنية، فيما تتضاءل السمات النسوية في العنونة عند الشاعرات المتميزات فنيًا.

7 ـ لا يميل البحث إلى المبالغة في تقدير مكانة العنوان؛ كما تُصوِّرها كتابات عدد من النقاد المعاصرين والباحثين المتحمِّسين في مجال العنونة والعتبات النصية بعامة، الذين وصلوا إلى حدِّ القول: إن العنوان يستقل دلاليًا وجماليًا عن النص، وإن دلالة النص وجمالياته تنبثق ابتداءً من العنوان، وكلا القولين بعيدٌ عن الدقة في التعبير والتقرير.

8 ـ كشفت التجربة التحليلية، والمواجهة المباشرة مع عنوان القصيدة عن صعوبة التحليل الفني المعمّق لجماليات العنوان، وقد أعادت الدراسة هذه الصعوبة إلى **ثلاثة أسباب**، وهي: انتماء العنوان إلى اللّغة النثرية

الوسيطة، وقِصَر عبارته التي لا تسمح بامتداد التحليل، وضرورة الالتزام بضابط إضافي مهم عند تحليله، وهو الاستناد إلى مبدأ: مرجعية النص، وسيادته على العنوان.

9 ـ مع الإقرار بصعوبة التحليل الفني لعنوان القصيدة؛ فقد أظهرت الدراسة ما تتسم به كثير من عناوين القصائد من جماليات أسلوبية في ألفاظها وتراكيبها، ومن إبداع فني في صوَرها الشعرية المتنوعة، وفي إيقاعها الموسيقي الخارجي، والداخلي.

10 ـ بيّن البحث أن لعناوين القصائد داخل الديوان الشعري سياقها الدلالي الخاص، والمستقل بوجه ما عن النصوص، وأن تأمُّل هذا السياق المتضافر من العناوين قد يُفضي إلى الكشف عن جوانب دلالية خفية في متون القصائد نفسها، أو في التوجه الشعري العام للديوان.

وأمّا أبرز الاقتراحات التي يُوصي بها الباحث؛ فمنها

1 ـ دراسة عنوان الرواية العربية على هذا النحو من التناول؛ أي بالكشف عن جذوره في الأدب العربي القديم، ثم تتبع مراحل تطوره في الأدب الحديث، ورصد خصائصه، وأغراضه، وأنواعه، وتحليل جمالياته الفنية، وسبر علاقاته السياقية المتنوعة.

2 ـ دراسة المقدمات النثرية للقصائد في الدواوين الشعرية القديمة، وقد تناول المبحث الثاني من الفصل الأول ما يتعلق منها بمناسبات القصائد؛ ولكنّ هذه المقدمات تتضمن جوانب مهمة أخرى حرص المدوِّنون القدامى على إثباتها فيها؛ مثل: الكشف عن مضمون القصيدة، وإيراد بعض الأحكام النقدية الدقيقة حولها.

3 ـ من الموضوعات الجديرة بالبحث: أثر الصحافة، واللغة الصحفية في العنوان الشعري المعاصر، وهناك مظاهر متعددة لهذا الأثر تتبدى في الصياغة الأسلوبية للعنوان، وكذلك في طبيعة الموضوعات التي يشتمل عليها.

4 ـ ما تزال علاقة العنوان بالمتلقي يكتنفها الكثير من الغموض؛ مع

أهميتها الحاسمة في تحديد كيفية استجابة المتلقي للنص الأدبي: إقبالًا عليه، أو نفورًا منه، وقد حاول المبحث الرابع من الفصل السادس استجلاء بعض الجوانب في هذه العلاقة؛ غير أن الموضوع بالغ العمق والثراء، ومكتنز بالأسئلة، ومن هنا يستحق مزيدًا من الدراسة والتحليل.

في نهاية هذا البحث أحمد الله الذي بنعمته تتِمّ الصالحات، وأصلّي وأسلّم على الرسول الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: الدواوين والمجاميع الشعرية

1 - **آتٍ من الوادي**، لفيصل أكرم، دار الجداول، الرياض، ط1، 1423هـ/ 2003م.

2 - **إبحار بلا ماء**، لعبد الله بن إدريس، دار إشبيليا، الرياض، ط1، 1419هـ/ 1998م.

3 - **أتنفّس الألوان**، لياسر آل غريب، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام ط1، 1431هـ/ 2010م.

4 - **أجراس المساء**، لمحمد إبراهيم أبو سنّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.

5 - **احتفال**، لفاطمة القرني، نادي تبوك الأدبي، ط1، 1430هـ/ 2009م.

6 - **الاختيار**، ليحيى السماوي، دار الرفاعي، الرياض، ط1، 1416هـ/ 1995م.

7 - **الأرض تجمع أشلاءها**، لأحمد الصالح، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1433هـ/ 2012م.

8 - **الأرواح الحائرة**، لنسيب عريضة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، 1946م.

9 - **أروقة الغياب**، لأحلام القحطاني، دار المفردات، الرياض، ط1، 1435هـ/ 2014م.

10 - **أشجار الأسمنت**، لأحمد عبد المعطي حجازي، مركز الأهرام، القاهرة، ط1، 1410هـ/ 1989م.

11 - **أشجان النيل الأزرق**، لحسن الأمراني، دار الأحمدية، الدار البيضاء، ط1، 1998م.

12 - **أشياء من ذات الليل**، لعبد العزيز العجلان، د.ن، ط1، 1412هـ/ 1991م.

13 - **الأصمعيات**، لأبي سعيد الأصمعي، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، د.ن، بيروت، ط5، د.ت.

14 - **أُطفئُ فانوسَ قلبي**، لمحمد حبيبي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1424هـ/ 2003م.

15 ـ **أعاصير مغرب**، لعباس محمود العقاد، دار العودة، بيروت، 1982م.
16 ـ **الأعمال الشعرية**، لأحمد سويلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.
17 ـ **الأعمال الشعرية**، لسعد الحميدين، دار المدى، دمشق، ط1، 2003م.
18 ـ **الأعمال الشعرية**، لسعدي يوسف، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979م.
19 ـ **الأعمال الشعرية**، لعز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 1426هـ/ 2006م.
20 ـ **الأعمال الشعرية**، لعلي جعفر العلاق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1998م.
21 ـ **الأعمال الشعرية**، لمحمد بنّيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2002م.
22 ـ **الأعمال الشعرية**، لملَك عبد العزيز، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.
23 ـ **الأعمال الشعرية**، لنزيه أبو عفش، دار المدى، دمشق، ط1، 2003م.
24 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لأدونيس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007م.
25 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لحسين العروي، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1422هـ/ 2001م.
26 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لصلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 2006م.
27 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لعبد العزيز المقالح، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 1425هـ/ 2004م.
28 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لفدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1993م.
29 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لمحمد عمران، وزارة الثقافة، دمشق، 2000م.
30 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لمعين بسيسو، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.
31 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، لنزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 2006م.
32 ـ **الأعمال الشعرية الكاملة**، ليوسف الخال، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.
33 ـ **الأعمال الكاملة**، لأمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2005م.
34 ـ **الأعمال الكاملة**، لمحمود حسن إسماعيل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.
35 ـ **الأعمال الكاملة**، لفاروق جويدة، دار تهامة، جدة، ط1، 1404هـ/ 1984م.
36 ـ **أغاريد من واحة النخيل**، ليوسف عبد اللطيف أبو سعد، مطابع الجواد، الهفوف، ط1، 1406هـ.

37 ـ **أغاني الحياة**، لأبي القاسم الشابي، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1955م.

38 ـ **أغاني عشتار**، للميعة عمارة، شركة كاظمة، الكويت، ط2، 1985م.

39 ـ **الأغاني الغجرية**، لحميد سعيد، دار العودة، بيروت، 1975م.

40 ـ **اغتيال عيّاش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة**، لمنصف المزغني، دار ابن رشد، عمّان، ط2، 1986م.

41 ـ **أغنيات على النيل**، لصالح جودت، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.

42 ـ **أغنية للوطن**، لعلي صيقل، نادي جازان الأدبي، ط1، 1409هـ/ 1989م.

43 ـ **الألحان الضائعة**، لحسن كامل الصيرفي، مطبعة التعاون، القاهرة، 1934م.

44 ـ **ألحان مصرية**، لصالح جودت، دار العودة، بيروت، 1987م.

45 ـ **ألحان مغترب**، لطاهر زمخشري، دار تهامة، جدة، ط2، 1402هـ/ 1982م.

46 ـ **الوان طيف**، لعمر الأميري، د.ن، د.ت.

47 ـ **أماريق**، لأحمد التيهاني، نادي أبها الأدبي، 1420هـ.

48 ـ **امرأةٌ دون اسم**، لثريّا العريّض، د.ن، ط1، 1418هـ/ 1998م.

49 ـ **أنا بدويٌّ دمي**، للميعة عمارة، دار جداول، بيروت، ط1، 2011م.

50 ـ **أنا من خيال**، لأحلام القحطاني، دار المفردات، الرياض، ط1، 1429هـ/ 2008م.

51 ـ **إنّ بي رغبة للبكاء**، لأحمد العواضي، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1994م.

52 ـ **انتحار الحكايا**، لهناء الحمراني، دار المفردات، الرياض، ط1، 1431هـ/ 2010م.

53 ـ **انتفضي أيتها المليحة**، لأحمد الصالح، دار العلوم، الرياض، ط1، 1403هـ/ 1983م.

54 ـ **أنداء الفجر**، لأحمد زكي أبو شادي، مطبعة التعاون، القاهرة، ط2، 1934م.

55 ـ **أنغام من القاهرة**، لصالح جودت، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.

56 ـ **انقاض الغبطة**، لمحمد الدميني، دار الشروق، عمّان، ط1، 1989م.

57 ـ **انكسارات**، لأسماء الزهراني، دار المفردات، الرياض، ط1، 1426هـ/ 2005م.

58 ـ **إنها تُومئ لي**، لرفعت سلام، وكالة الصحافة العربية، مصر، د.ت.

59 ـ **أوراد العشب النبيل**، لعبد الله بن سليم الرشيد، النادي الأدبي بالجوف، ط1، 1427هـ/ 2006م.

60 ـ **أولمبياد الجسد**، لجاسم الصحيّح، د.ن، ط1، 1421هـ/ 2001م.

61 ـ **الأيوبيات**، لرشيد أيوب، د.ن، 1916م.

62 ـ **بائعة الريحان**، لعبد الرحمن العشماوي، دار المعراج، الرياض، ط2، 1410هـ/ 1989م.

63 ـ **باب آخر للريح**، لمريم الساعدي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، 2008م.

64 ـ **بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**، لعلي الدميني، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999م.

65 ـ **البحر والمرأة العاصفة**، لعبد الله الوشمي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1423هـ/ 2002م.

66 ـ **بسملة على كثيب وطن**، لحسن عبده صُميلي، مؤسسة أروقة للدراسات، القاهرة، ط1، 2011م.

67 ـ **بشأن وردتين**، لآسية العماري، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1431هـ/ 2009م.

68 ـ **بعض معاني السماء**، لحسن منصور الصميلي، دار المفردات، الرياض، ط1، 1430هـ/ 2009م.

69 ـ **البكاء على كتف الوطن**، ليحيى السماوي، دار التكوين، دمشق، ط2، 2008م.

70 ـ **بوابة الضوء**، لمها خالد، الدار السعودية، جدة، 1410هـ/ 1989م.

71 ـ **بياض الأزمنة**، لعلي الدميني، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط2، 1999م.

72 ـ **بين الصمت والجنون**، لمحمد جبر الحربي، دار العلوم، الرياض، ط1، 1403هـ/ 1983م.

73 ـ **تأويل ما حدث**، لمحمد العيد الخطراوي، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1418هـ/ 1997م.

74 ـ **تراتيل العزلة**، لمحمد إبراهيم يعقوب، نادي جازان الأدبي، ط1، 1426هـ/ 2005م.

75 ـ **تراتيل حارس الكلأ المباح**، لصالح بن سعيد الزهراني، نادي الباحة الأدبي، ط1، 1419هـ/ 1998م.

76 ـ **تفاصيل في خارطة الطقس**، لمحمد العيد الخطراوي، نادي المدينة المنورة الأدبي، د.ت.

77 ـ **تفقّدْ غيابك**، لهيفاء الحمدان، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1432هـ/ 2011م.

78 ـ **تماثل**، لحسن محمد الزهراني، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1424هـ/ 2005م.

79 - **ثرثرة على ضفاف العقيق لمحمد العيد الخطراوي**، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2003م.

80 - **جسر على نهر درينا**، لحسن الأمراني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1413هـ/ 1992م.

81 - **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، لأبي زيد القرشي، تحقيق محمد علي الهاشمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1401هـ/ 1981م.

82 - **جِنان حنايا**، لمحمد جبر الحربي، دار أعراف الرياض، الرياض، ط1، 1433هـ.

83 - **جنة المنسيات**، لسعدي يوسف، دار الجديد، بيروت، ط1، 1993م.

84 - **الجوع والقمر**، لمحمد عفيفي مطر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972م.

85 - **جولة في عربات الحزن**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1423هـ/ 2002م.

86 - **حافة أنثى**، لحبيب محمود، دار الكفاح، الدمام، ط1، 1428هـ/ 2007م.

87 - **حبيبتي والبحر**، لإبراهيم صعابي، الدار السعودية، جدة، ط2، 1405هـ/ 1985م.

88 - **حدائق آسيا**، لمحمد علي شمس الدين، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1431هـ/ 2010م.

89 - **حديث قلب**، لعبد الله الفيصل، دار الأصفهاني، جدة، د.ت.

90 - **حديقة الغروب**، لغازي القصيبي، شركة العبيكان، الرياض، ط1، 1428هـ/ 2007م.

91 - **حروف من دفتر الأشواق**، لمحمد العيد الخطراوي، نادي المدينة المنورة، الأدبي، د.ت.

92 - **حروف من لغة الشمس**، لعبد الله بن سليم الرشيد، دار المعراج الدولية، الرياض، ط1، 1421هـ/ 2000م.

93 - **حكايات العشق**، لعزت الطيري، دار الطلائع، القاهرة، 2009م.

94 - **حليمة والصوت والصدى**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1423هـ/ 2002م.

95 - **الحماسة**، لأبي تمام، تحقيق عبد الله عسيلان، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1401هـ/ 1981م.

96 - **حمائم تكنس العتمة**، لجاسم الصحيح، د.ن، ط1، 1420هـ.

97 - **حوار الليل ونجمة الصبح**، لفيصل أكرم، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011م.

98 ـ **حورية العاشق**، لعلي خليفة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2000م.

99 ـ **حينًا من الضوء**، لمسفر الغامدي، دار المدى، دمشق، ط1، 2003م.

100 ـ **خائنة الشبه**، لحسن الصلهبي، نادي أبها الأدبي، 1424هـ.

101 ـ **خاتمة البروق**، لعبد الله بن سليم الرشيد، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1413هـ/ 1993م.

102 ـ **خارطة المرايا**، لعبد الله الخشرمي، شركة دار العلم، جدة، ط1، 1407هـ.

103 ـ **خديجة لا تحرك ساكنًا**، لعلي الصافي، المجموعة الإعلامية العالمية، الكويت، ط1، 1998م.

104 ـ **خذ وردة الثلج خذ القيروانية**، لسعدي يوسف، دار الكلمة، بيروت، ط1، 1987م.

105 ـ **الخروج من المرآة**، لفيصل أكرم، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1418هـ/ 1997م.

106 ـ **خلفي الريح مجدولة**، لمعتز قطينة، دار أزمنة، عمّان، ط1، 2002م.

107 ـ **الخيول على مشارف المدينة**، لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1980م.

108 ـ **دمي حجرٌ على صمت بابك**، لمحمد النبهان، مؤسسة جذور الثقافية، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2005م.

109 ـ **ديوان إبراهيم ناجي**، دار العودة، بيروت، 1988م.

110 ـ **ديوان ابن التعاويذي**، تصحيح مرجليوث، مطبعة المقتطف بمصر، 1903م.

111 ـ **ديوان ابن حيّوس**، تحقيق خليل مردم بك، المجمع العلمي العربي بدمشق، 1371هـ/ 1951م.

112 ـ **ديوان ابن حمديس**، تصحيح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1379هـ/ 1960م.

113 ـ **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، تحقيق محمد رضوان الداية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، 1392هـ/ 1972م

114 ـ **ديوان ابن خفاجة**، تحقيق سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، د.ت.

115 ـ **ديوان ابن الرومي**، تحقيق حسان نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1393هـ/ 1973م.

116 ـ **ديوان ابن زمرك الأندلسي**، تحقيق محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997م.

117 - **ديوان ابن سناء الملك**، تصحيح محمد عبد الحق، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد، ط1، 1377هـ/ 1958م.

118 - **ديوان ابن عنين**، تحقيق خليل مردم، دار صادر، بيروت، د.ت.

119 - **ديوان ابن مطروح**، تحقيق حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1425هـ/ 2004م.

120 - **ديوان أبي الأسود الدؤلي**، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق محمد آل ياسين، دار الهلال، بيروت، ط2، 1418هـ/ 1998م.

121 - **ديوان أبي الحسن التهامي**، تحقيق محمد الربيّع، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 1402هـ/ 1982م.

122 - **ديوان أبي الطيب المتنبي**، شرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، تصحيح مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

123 - **ديوان أبي محجن الثقفي**، صنعة أبي هلال العسكري، نشر صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1389هـ/ 1970م.

124 - **ديوان أبي نواس**، برواية الصولي، تحقيق بهجت الحديثي، دار الرسالة، بغداد، 1980م.

125 - **ديوان الأبيوردي**، تحقيق عمر الأسعد، مطبعة زيد بن ثابت، 1394هـ/ 1974م.

126 - **ديوان أحمد عبد المعطي حجازي**، دار العودة، بيروت، 2001م.

127 - **ديوان الأخطل الصغير (بشارة الخوري)**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1427هـ/ 2006م.

128 - **ديوان البارودي**، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة، 1391هـ/ 1971م.

129 - **ديوان البحتري**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1964م.

130 - **ديوان البوصيري**، تحقيق محمد سيد كيلاني، شركة مصطفى البابي بمصر، ط1، 1374هـ/ 1955م.

131 - **ديوان الجواهري**، المكتبة العصرية، صيدا، 1967م.

132 - **ديوان الخليل**، لخليل مطران، مطبعة دار الهلال، مصر، 1949م.

133 - **ديوان الخنساء**، شرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، عمّان، ط1، 1409هـ/ 1988م.

134 - **ديوان الرافعي**، شرح محمد كامل الرافعي، مكتبة الإيمان، المنصورة، د.ت.

135 - **ديوان الرصافي**، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط6، 1379هـ/ 1959م.

136 - **ديوان الزبيري**، دار العودة، بيروت، ط1، 1398هـ/ 1978م.

137 - **ديوان الشريف الرضي**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1994م.

138 - **ديوان الصيّب والجهام والماضي والكهام**، للسان الدين بن الخطيب، دراسة وتحقيق محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية، الجزائر، ط1، 1973م.

139 - **ديوان الطغرائي**، تحقيق علي جواد الطاهر ويحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط2، 1403هـ/ 1983م.

140 - **ديوان المازني**، مراجعة محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1381هـ/ 1961م.

141 - **ديوان النابغة الذبياني**، صنعة ابن السكّيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، د.ت.

142 - **ديوان النظرات**، لمصطفى صادق الرافعي، د.ن، 1326هـ/ 1908م.

143 - **ديوان إيليا أبو ماضي**، دار العودة، بيروت، 1996م.

144 - **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت، 2005م.

145 - **ديوان بشار بن بُرد**، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ/ 1993م.

146 - **ديوان بلند الحيدري**، دار العودة، بيروت، ط2، 1980م.

147 - **ديوان جرير**، شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان طه، دار المعارف، القاهرة، 1969م.

148 - **ديوان حافظ إبراهيم**، تصحيح أحمد أمين وآخرين، دار العودة، بيروت، د.ت.

149 - **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق سيد حنفي حسانين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1394هـ/ 1974م.

150 - **ديوان حسن عبد الله القرشي**، دار العودة، بيروت، ج1: ط1، 1972م، ج2: ط2، 1979م، ج3: ط1، 1983م.

151 - **ديوان حمزة شحاتة**، د.ن، ط1، 1408هـ/ 1988م.

152 - **ديوان خليل حاوي**، دار العودة، بيروت، د.ت.

153 - **ديوان ذي الرمة**، شرح أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1414هـ/ 1993م.

154 - **ديوان سميح القاسم**، دار العودة، بيروت، 1987م.

155 - **ديوان شعر الحادرة**، إملاء أبي العباس اليزيدي عن الأصمعي، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط2، 1400هـ/ 1980م.

156 - **ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي**، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق نوري القيسي وحاتم الضامن، المجمع العلمي العراقي، 1407هـ/ 1987م.

157 - **ديوان طرفة بن العبد**، دار بيروت، بيروت، 1402هـ/ 1982م.

158 - **ديوان عبد الرحمن شكري**، جمعه وحققه نقولا يوسف ومحمد رجب البيومي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000م.

159 - **ديوان عبد الله البردوني**، دار العودة، بيروت، 2006م.

160 - **ديوان عبد الوهاب البياتي**، دار العودة، بيروت، ط4، 1990م.

161 - **ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات**، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، د.ت.

162 - **ديوان علي الجارم**، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1410هـ/ 1990م.

163 - **ديوان علي محمود طه**، دار العودة، بيروت، 1988م.

164 - **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، 1988م.

165 - **ديوان عنترة**، شرح الشنتمري، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، د.ت.

166 - **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط3، 1411هـ/ 1991م.

167 - **ديوان مجنون ليلى**، لقيس بن الملوّح، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار الطلائع، القاهرة، 1994م.

168 - **ديوان محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة**، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009م.

169 - **ديوان محمد الفيتوري**، دار العودة، بيروت، 1979م.

170 - **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت، ط14، 1994م.

171 - **ديوان نازك الملائكة**، دار العودة، بيروت، 1997م.

172 - **ذكريات وأصداء لوليد قصاب**، النادي الأدبي بالرياض، 1400هـ/ 1980م.

173 - **رائحة الزمن الآتي**، لإبراهيم الوافي، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1417هـ/ 1996م.

174 - **رباعيات نظام الدين الأصفهاني: نخبة الشارب وعجالة الراكب**، تحقيق كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1983م.

175 - **رسائل شعرية**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1427هـ/ 2006م.

176 - **رقصة عرفانية**، لجاسم الصحيّح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999م.

177 - **ركلات ترجيح**، لحسن السبع، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط1، 1424هـ/ 2003م.

178 - **رموش العاصفة**، لعبد الرحمن المحسني، نادي أبها الأدبي، 1423هـ.

179 - **رهبة الظل**، لمحمد إبراهيم يعقوب، نادي جازان الأدبي، ط1، 1422هـ/ 2001م.

180 - **روضة المحاسن وعمدة المُحاسن**، للجزار السرقسطي، تحقيق منجد بهجت، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 1429هـ/ 2008.

181 - **رياح المواقع**، لعلي الدميني، د.ن، ط1، 1407هـ.

182 - **ريق الغيمات**، لأشجان هندي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2010م.

183 - **زاد المسافر**، لحسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1980م.

184 - **زجاج**، لأحمد عطيف، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1430هـ/ 2009م.

185 - **الزمان الجديد**، لحسن الأمراني، دار الأمان، الرباط، ط1، 1408هـ/ 1988م.

186 - **الزوابع**، لوليد الأعظمي، د.ن، 1401هـ/ 1981م.

187 - **زورق في القلب**، لإبراهيم صعابي، الدار السعودية، جدة، ط1، 1406هـ/ 1986م.

188 - **سأتيك بالسيف والأقحوان**، لحسن الأمراني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1416هـ/ 1996م.

189 - **سأخرج من صورتي ذات يوم**، لسميح القاسم، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2000م.

190 - **السفر في أنهار الظمأ**، لمحمد أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979م.

191 - **سلة حب**، لصالح جودت، دار العودة، بيروت، 1987م.

192 - **سلة من محار**، لحسن فتح الباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995م.

193 - **السنبلة**، لمحمد بنعمارة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1410هـ/ 1990م.

194 - **شارب المحو**، لمحمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1426هـ/ 2005م.

195 - **شخص غير مرغوب فيه**، لسميح القاسم، دار الكلمة، بيروت، ط2، 1986م.

196 - **شرح القصائد التسع المشهورات**، لأبي جعفر النحاس، تحقيق أحمد خطاب، دار الحرية، بغداد، 1393هـ/ 1973م.

197 - **شرح القصائد السبع الطِّوال الجاهليات**، لابن الأنباري، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.

198 ـ **شرح القصائد العشر**، للخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1399هـ/ 1979م.

199 ـ **شرح الصولي لديوان أبي تمام**، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية، ط1، 1977م.

200 ـ **شرح المعلقات السبع**، للزوزني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، مصر، د.ت.

201 ـ **شرح ديوان الحماسة**، للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ/ 1991م.

202 ـ **شرح ديوان امرئ القيس**، للأعلم الشنتمري، تصحيح الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية، الجزائر، 1394هـ/ 1974م.

203 ـ **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، صنعة أبي العباس ثعلب، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1363هـ/ 1944م.

204 ـ **شرح ديوان صريع الغواني: مسلم بن الوليد**، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.

205 ـ **شرح ديوان كعب بن زهير**، صنعة أبي سعيد السكري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 1423هـ/ 2002م.

206 ـ **شرح نقائض جرير والفرزدق**، لأبي عبيدة برواية اليزيدي، تحقيق محمد حور ووليد خالص، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط2، 1998م.

207 ـ **شعر ابن المعتز**، صنعة الصولي، تحقيق يونس السامرائي، دار الحرية، بغداد، 1398هـ/ 1978م.

208 ـ **شعر الأخطل**، صنعة السكّري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1416هـ/ 1996م.

209 ـ **الشعلة**، لأحمد زكي أبو شادي، د.ن، ط1، 1933م.

210 ـ **شفاه الفتنة: قصائد قصيرة**، لعبد الله الوشمي، دار المفردات، الرياض، ط1، 1432هـ/ 2011م.

211 ـ **شموخ في زمن الانكسار**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1423هـ/ 2002م.

212 ـ **شواطئ الحرمان**، ليوسف عبد اللطيف أبو سعد، مطابع الجواد، الهفوف، ط1، 1408هـ.

213 ـ **الشوقيات**، لأحمد شوقي، دار العودة، بيروت، 1988م.

214 ـ **صراع مع النفس**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة الأديب، الرياض، ط2، 1403هـ/ 1983م.

215 ـ **الصوت.. الشارع**، لفيصل أكرم، د.ن، ط1، 2002م.

216 ـ **صوت برائحة الطين**، لسعود اليوسف، دار الكفاح، الدمام، ط1، 1430هـ/ 2009م.

217 ـ **طفلة ذات ضفائر**، لفاطمة السويح، دار المفردات، الرياض، ط1، 1427هـ/ 2006م.

218 ـ **عابر سبيل**، لعباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م.

219 ـ **عبير الكمنجات**، لعزت الطيري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2000م.

220 ـ **عذاب السنين**، لحمد الحجي، دار الوطن، الرياض، ط1، 1409هـ/ 1989م.

221 ـ **العصافير وظلّ الشجرة**، لعلوي الهاشمي، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط1، 1977م.

222 ـ **العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين**، جمع سعد بن رويشد، مطابع دار الهلال، الرياض، ط3، 1400هـ/ 1980م.

223 ـ **عقد من الحجارة**، لغازي القصيبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 2004م.

224 ـ **على حافة الصمت**، لمحمد فرج العطوي، د.ن، ط1، 1427هـ/ 2006م.

225 ـ **عناقيد الضياء**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1424هـ/ 2003م.

226 ـ **عندما غنّى الجنوب**، لفاطمة القرني، نادي أبها الأدبي، ط1، 1429هـ/ 2008م.

227 ـ **عندما يسقط العراف**، لأحمد الصالح، دار المريخ، الرياض، ط1، 1398هـ/ 1978م.

228 ـ **عندما يعزف الرصاص**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1423هـ/ 2002م.

229 ـ **عواطف إنسانية**، لمريم البغدادي، دار تهامة، جدة، ط1، 1400هـ/ 1980م.

230 ـ **العودة إلى المحارة**، لجليلة رضا، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

231 ـ **عيناك يتجلى فيهما الوطن**، لأحمد الصالح، دار العلوم، الرياض، ط1، 1418هـ/ 1997م.

232 ـ **غروبٌ زمنَ الشروق**، لسعود اليوسف، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1422هـ/ 2001م.

233 ـ **غريب على العائلة**، لعبد المنعم رمضان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

234 ـ **الغزالة تشرب صورتها**، لعلي الحازمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

235 ـ **غيوم يابسة**، لسعد الحميدين، دار المدى، دمشق، ط1، 2007م.

236 ـ **فاعلاتن**، لأحمد التيهاني، نادي أبها الأدبي، 1427هـ.

237 ـ **الفتى النهر والجنرال**، لإبراهيم نصر الله، دار الشروق، عمّان، ط1، 1987م.

238 ـ **فتنة البوح**، لنادية البوشي، دار المفردات، الرياض، ط1، 1430هـ/ 2009م.

239 ـ **الفجر الأول**، لخليل شيبوب، مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، 1921م.

240 ـ **فصول من سيرة الرماد**، لصالح بن سعيد الزهراني، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1419هـ/ 1999م.

241 ـ **فوضى في غير أوانها**، لحميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2000م.

242 ـ **في زورقي**، لعبد الله بن إدريس، دار عالم الكتب، الرياض، 1404هـ/ 1984م.

243 ـ **في مثل حنو الزوبعة**، لحسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م.

244 ـ **قاب حرفين**، لعبد الله الوشمي، دار المفردات، الرياض، ط1، 1426هـ/ 2005م.

245 ـ **قال المغنّي**، لخليل الفزيع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2002م.

246 ـ **القبض على الماء**، لعبد الكريم الطبال، دار البوكيلي، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996م.

247 ـ **قَدَر الحنّاء**، لأمل الفرج، دار المفردات، الرياض، ط1، 1430هـ/ 2009م.

248 ـ **قدَر ورجُل**، لمحمد حسن فقي، الدار السعودية، جدة، د.ت.

249 ـ **قراءة في وجه لندن**، لغازي القصيبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1997م.

250 ـ **القصائد السبع**، لحسن الأمراني، د.ن، ط1، 1404هـ/ 1984م.

251 ـ **قصائد خضر ويابسات**، لزاهر عبد الرحمن عثمان، دار أعراف، الرياض، ط1، 1424هـ.

252 ـ **قصائد في زمن السفر**، لأحمد الصالح، النادي الأدبي، الرياض، 1401هـ.

253 ـ **قصائد قصيرة**، لأحمد العواضي، دار أزمنة، عمّان، ط1، 2000م.

254 ـ **قطعة ليل منسية**، لعبد الرحمن القعود، د.ن، ط1، 1417هـ/ 1996م.

255 ـ **قلب وربّ**، لعمر الأميري، دار القلم، دمشق، ط1، 1410هـ/ 1990م.

256 ـ **كائنات مملكة الليل**، لأحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1978م.

257 ـ **كِبار**، لفيصل أكرم، دار كتابات، بيروت، ط1، 2004م.

258 ـ **كتاب الأرض والدم**، لمحمد عفيفي مطر، وزارة الإعلام، بغداد، 1972م.

259 ـ **لا تكذبي**، لكامل الشناوي، المكتب المصري الحديث، القاهرة، 1973م.

260 ـ **لا ماءَ في الماء**، لمحمد العلي، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط1، 1430هـ/ 2009م.

261 ـ **اللحن الباكي**، لجليلة رضا، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

262 ـ **لديك يحتفل الجسد**، لأحمد الصالح، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1428هـ.

263 ـ **لغة الأبراج الطينية**، لحميد سعيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1970م.

264 ـ **لكنكم تستعجلون**، لمحيي الدين عطية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1409هـ/ 1988م.

265 ـ **للحلم رائحة المطر**، لأشجان هندي، دار الفكر، دمشق، ط2، 1425هـ/ 2004م.

266 ـ **لماذا أُسافر عنكِ بعيدًا**، لنزار شهاب الدين، دار اكتبْ، ط2، 2007م.

267 ـ **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا**، لمحمود درويش، دار رياض الريس، لندن، 1995م.

268 ـ **لو أنبأني العرّاف**، للميعة عمارة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1980م.

269 ـ **لو أنني كنتُ مايسترو**، لإبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1430هـ/ 2009م.

270 ـ **لؤلؤة المساء الصعب**، للطيفة قاري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1998م.

271 ـ **ليالي الهرم**، لصالح جودت، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.

272 ـ **ما خفي من التفاصيل**، لحسن عبد الوارث، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط1، 1424هـ/ 2003م.

273 ـ **مأساة التاريخ**، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1423هـ/ 2002م.

274 ـ **ما لم تقله الحرب**، لمحمد جبر الحربي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط1، 1405هـ/ 1985م.

275 ـ **ما لم تقله الخنساء**، لعبد الله الحميد، د.ن، الرياض، 1421هـ/ 2000م.

276 ـ **ما ينتهي بالسكون**، لمحمد فرج العطوي، دار المفردات، الرياض، ط1، 1433هـ/ 2012م.

277 ـ **متدثّر بالبياض**، لعبد الله السميِّح، نادي الطائف الأدبي، ط1، 1427هـ/ 2006م.

278 ـ **المتنبي يشرب القهوة في فندق الرشيد**، لحسين علي محمد، دار هبة النيل العربية، ط1، 2008م.

279 ـ **مجموعة الخضراء**، لطاهر زمخشري، دار تهامة، جدة، ط1، 1402هـ/ 1982م.

280 ـ **المجموعة الشعرية الكاملة**، لغازي القصيبي، دار تهامة، جدة، ط2، 1408هـ/ 1987م.

281 ـ **المجموعة الكاملة الأولى**، لعبد الله الزيد، دار المفردات، الرياض، ط1، 1432هـ/ 2011م.

282 ـ **المجموعة الكاملة الثانية**، لعبد الله الزيد، دار المفردات، الرياض، ط1، 1433هـ/ 2012م.

283 ـ **المجموعة الكاملة لمؤلَّفات جبران خليل جبران العربية**، مكتبة التربية، بيروت، د.ت.

284 ـ **مختاراتي**، لسعدي يوسف، دار آفاق، القاهرة، ط1، 2007م.

285 ـ **مَدَد**، لتركي الزميلي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1429هـ/ 2008م.

286 ـ **مدوّنة لبيروت**، لزياد آل الشيخ، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008م.

287 ـ **مدينة الدخان والدمى**، لحسن فتح الباب، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.

288 ـ **مرثية فارس سابق**، لغازي القصيبي، دار تهامة، جدة، ط2، 1413هـ/ 1992م.

289 ـ **مطر**، لفاطمة القرني، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1430هـ/ 2009م.

290 ـ **مطر بنكهة الليمون**، لأشجان هندي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2007م.

291 ـ **المطر في الداخل**، لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1982م.

292 ـ **مع الله**، لعمر الأميري، دار الفتح، بيروت، 1392هـ/ 1972م.

293 ـ **مقامات الدهشة**، لأحمد العواضي، دار أزمنة، عمّان، ط1، 1999م.

294 ـ **مكتوبٌ على باب القصيدة**، لعماد غزالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م.

295 ـ **الممثّل**، لسميح القاسم، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2000م.

296 ـ **من أين يجيء الحزن**، لعلوي الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، 1980م.

297 ـ **من شظايا الماء**، لإبراهيم صعابي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1422هـ/ 2001م.

298 ـ **نحيب الأبجدية**، لجاسم الصحيّح، نادي الطائف الأدبي، ط1، 1424هـ/ 2003م.

299 ـ **نسيان يستيقظ**، لعبد الله بن سليم الرشيد، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010م.

300 ـ **نعمان يستردّ لونه**، لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1984م.

301 ـ **نقر العصافير**، لأحمد قنديل، دار تهامة، جدة، ط1، 1401هـ/ 1981م.

302 ـ **نقوش على واجهة القرن الخامس عشر الهجري**، لعبد الرحمن العشماوي، دار عالم الكتب، الرياض، د.ت.

303 ـ **نوافذها ورمال القلوب**، لسُرى علوش، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط1، 2004م.

304 ـ **هدية الكروان**، لعباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م.

305 ـ **همس الجفون**، لميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981م.

306 ـ **هند أنثى بروح المطر**، لهند المطيري، دار المفردات، الرياض، ط1، 1431هـ/ 2010م.

307 ـ **هواجس في طقس الوطن**، لعبد الله الصيخان، دار الانتشار العربي، بيروت، ط2، 2008م.

308 ـ **هوى الخمسين**، لعصام الغزالي، د.ن، ط1، 1419هـ/ 1999م.

309 ـ **واستمطرتُك عشقًا**، لاعتدال الذكر الله، نادي الطائف الأدبي، ط1، 1432هـ/ 2011م.

310 ـ **واللون عن الأوراد**، لغازي القصيبي، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000م.

311 ـ **وجئتُ عينيك**، لشريفة أبو مريفة، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1417هـ/ 1996م.

312 ـ **وحدها تخطو على الماء**، لإبراهيم الوافي، دار المفردات، الرياض، ط1، 1424هـ/ 2004م.

313 ـ **وحي الحرمان**، لعبد الله الفيصل (محروم)، دار الأصفهاني، جدة، 1401هـ/ 1981م.

314 ـ **وحيدًا من جهة خامسة**، لإبراهيم الوافي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008م.

315 - **الوحيد يستيقظ**، لسعدي يوسف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1993م.

316 - **وردة الفوضى الجميلة**، لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.

317 - **ورقات من الزيتون**، لصالح آدم بيلو، دار المنارة، جدة، ط1، 1406هـ/ 1986م.

318 - **ورود على ضفائر سناء**، لغازي القصيبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 2004م.

319 - **وشْم على جدار القلب**، لخليل الفزيع، نادي الشرقية الأدبي، الدمام، ط1، 1424هـ/ 2003م.

320 - **وقفات على الماء**، لإبراهيم صعابي، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1412هـ/ 1991م.

321 - **وقوفًا على الماء لعبد الله باهيثم**، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م.

322 - **الوقوف على حدّ السكّين**، لمحمد أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م.

323 - **ولو ألقى معاذيره**، لعبد الله الزيد، دار المفردات، الرياض، ط1، 1432هـ/ 2011م.

324 - **وهج الظهيرة**، لعباس محمود العقاد، دار العودة، بيروت، 1982م.

325 - **يا ساكنة القلب**، لعبد الرحمن العشماوي، دار عالم الكتب، الرياض، ط1، 1413هـ/ 1992م.

326 - **يا فِدى ناظريك**، لغازي القصيبي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1421هـ/ 2001م.

327 - **يسمّونه الحب**، للميعة عمارة، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م.

328 - **الينبوع**، لأحمد زكي أبو شادي، د.ن، ط1، 1934م.

ثانيًا: الكتب الأخرى

1 - **آفاق بلا حدود**، لمحمد التكريتي، دار كندة، القاهرة، ط4، 1422هـ/ 2001م.

2 - **أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر**، لسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

3 - **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، لعدنان حسين قاسم، الدار العربية، القاهرة، 1421هـ/ 2001م.

4 ـ **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، لعبد الحميد جيدة، دار الشمال، طرابلس، 1986م.

5 ـ **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، لإحسان عباس، دار الشروق، عمّان، ط2، 1992م.

6 ـ **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، لعبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1401هـ/ 1981م.

7 ـ **الإتقان في علوم القرآن**، لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1408هـ/ 1988م.

8 ـ **الآثار الكاملة**، لعبد العزيز مشري، أصدقاء الإبداع، د.ن، د.ت.

9 ـ **الأجوبة المسكتة**، لابن أبي عون الكاتب، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1985م.

10 ـ **إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر**، لسعد البازعي، النادي الأدبي بالرياض، 1419هـ.

11 ـ **إحكام صنعة الكلام**، لابن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

12 ـ **الأدب العربي الحديث**، لمحمد الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط2، 1417هـ/ 1996م.

13 ـ **الأدب العربي المعاصر في مصر**، لشوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط10، د.ت.

14 ـ **أدب الكاتب**، لابن قتيبة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

15 ـ **أدب الكتّاب**، لأبي بكر الصولي، تصحيح محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، 1341هـ.

16 ـ **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**، لجورج صيدح، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1964م.

17 ـ **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**، لعلي حوم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2000م.

18 ـ **أساس البلاغة**، لأبي القاسم الزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

19 ـ **أساليب الشعرية المعاصرة**، لصلاح فضل، دار قباء، القاهرة، 1998م.

20 ـ **أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري**، لعبد الله العشي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ/ 2009م.

21 ـ **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**، لعبدالله السويكت، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط1، 1430هـ/ 2009م.

22 ـ **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، لعلي عشري زايد، دار غريب، القاهرة، 2006م.

23 ـ **استشراف الشعر**، لصبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

24 ـ **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**، لمحمد منور، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1428هـ/ 2007م.

25 ـ **استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل**، لإخلاص فخري عمارة، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1418هـ/ 1997م.

26 ـ **الاستهلال: فنّ البدايات في النص الأدبي**، لياسين النصير، دار نينوى، دمشق، ط3، 1430هـ/ 2009م.

27 ـ **استيعاب النصوص وتأليفها**، لأندريه جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1411هـ/ 1991م.

28 ـ **أسد الغابة في معرفة الصحابة**، لعز الدين بن الأثير، تحقيق عادل الرفاعي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1417هـ/ 1996م.

29 ـ **أسرار البلاغة**، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1412هـ/ 1991م.

30 ـ **الأسس الجمالية في النقد العربي**، لعز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412هـ/ 1992م.

31 ـ **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، لابتسام حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418هـ/ 1997م.

32 ـ **الأسلوب**، لأحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ/ 1991م.

33 ـ **أسماؤنا: أسرارها ومعانيها**، لعبود الخزرجي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1988م.

34 ـ **إشكالية التلقي والتأويل**، لسامح الرواشدة، جامعة مؤتة، عمّان، ط1، 1422هـ/ 2001م.

35 ـ **الإصابة في تمييز الصحابة**، لابن حجر العسقلاني، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

36 ـ **أصوات النص الشعري**، ليوسف نوفل، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1995م.

37 ـ **إضاءة النص**، لاعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988م.

38 ـ **الأضداد**، لأبي بكر الأنباري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1407هـ/ 1987م.

39 ـ **أعجب العجب في شرح لامية العرب**، للزمخشري، ومعه: شرح منسوب للمبرد، دار الوراقة، د.م، ط1، 1392هـ.

40 ـ **أعجب العجب في شرح لامية العرب**، للزمخشري، تحقيق محمد حوّر، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1408هـ/ 1987م.

41 ـ **الأعلام**، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط11، 1995م.

42 ـ **الأغاني**، لأبي الفرج الأصفهاني، دار الفكر، بيروت، د.ت.

43 ـ **الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب**، لابن السيد البطلَيوسي، تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1996م.

44 ـ **الأمالي**، لأبي علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1416هـ/ 1996م.

45 ـ **الإملاء والترقيم في الكتابة العربية**، لعبد العليم إبراهيم، دار غريب، القاهرة، د.ت.

46 ـ **إنتاج الدلالة الأدبية**، لصلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1، 1987م.

47 ـ **انزياح الإيقاع: مقدمة نظرية ونماذج تطبيقية**، لعبد الرحمن المهوس، دار الكفاح، الدمام، 1430هـ/ 2009م.

48 ـ **أنوار الربيع في أنواع البديع**، لابن معصوم المدني، تحقيق شاكر شكر، مطبعة النعمان، النجف، 1388هـ/ 1968م.

49 ـ **أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثّرات الأجنبية فيها**، لفؤاد الفرفوري، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م.

50 ـ **الإيضاح**، للخطيب القزويني، تحقيق رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000م.

51 ـ **إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون**، لإسماعيل باشا، دار الفكر، بيروت، 1410هـ/ 1990م.

52 ـ **البحر المحيط**، لأبي حيان الأندلسي، تحقيق عادل عبد الموجود وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ/ 1993م.

53 ـ **بدائع البدائه**، لعلي بن ظافر الأزدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1413هـ/ 1992م.

54 ـ **بدائع الفوائد**، لابن قيّم الجوزية، ضبط أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1414هـ/ 1994م.

55 ـ **البداية والنهاية**، لابن كثير، تحقيق أحمد فتيح، دار الحديث، القاهرة، 1414هـ/ 1994م.

56 ـ **البديع**، لابن المعتز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1410هـ/ 1990م.

57 ـ **البديع في البديع**، لأسامة بن منقذ، تحقيق عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407هـ/ 1987م.

58 ـ **البديعيات في الأدب العربي**، لعلي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1403هـ/ 1983م.

59 ـ **البرهان في علوم القرآن**، لبدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

60 ـ **بلاغة الخطاب وعلم النص**، لصلاح فضل، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1996م.

61 ـ **بناء القصيدة العربية**، ليوسف بكار، دار الإصلاح، الدمام، د.ت.

62 ـ **بناء المفارقة دراسة نظرية وتطبيقية**، لأحمد عادل عبد المولى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1430هـ/ 2009م.

63 ـ **بناء لغة الشعر**، لجون كوين، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت.

64 ـ **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، لناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2001م.

65 ـ **البيان والتبيين**، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1410هـ/ 1990م.

66 ـ **ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي**، لمحمد شاهين، دار آفاق، القاهرة، ط1، 2007م.

67 ـ **تاريخ الأدب العربي**، لكارل بروكلمان، الجزءان: الأول، والثاني بترجمة عبد الحليم النجار، والخامس بترجمة رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.

68 ـ **تاريخ الدولة العلية العثمانية**، لمحمد فريد، تحقيق إحسان حقي، دار النفائس، بيروت، ط6، 1408هـ/ 1988م.

69 ـ **تاريخ الشعر العربي الحديث**، لأحمد قبش، دار الجيل، بيروت، د.ت.

70 ـ **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، لطه إبراهيم، د.ن، د.ت.

71 ـ **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان**، لشرف الدين الطِّيبي، تحقيق هادي الهلالي، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1407هـ/ 1987م.

72 ـ **تجديد ذكرى أبي العلاء**، لطه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1963م.

73 ـ **التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث**، لصابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي بمصر، ط1، 1410هـ/ 1990م.

74 ـ **التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية: دراسة نقدية**، لمحمد الشنطي، النادي الأدبي بمنطقة حائل، ط1، 1423هـ/ 2003م.

75 - **تجربتي الشعرية**، لعبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط3، 1993م.

76 - **تجليات الخطاب الأدبي**، ليوسف نوفل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1418هـ/ 1997م.

77 - **تحرير التحبير**، لابن أبي الإصبع، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.

78 - **التحرير العربي**، لأحمد رضوان وعثمان الفريح، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1404هـ/ 1984م.

79 - **تحفة المودود بأحكام المولود**، لابن قيِّم الجوزية، تحقيق عثمان بن جمعة ضُميرية، مجمع الفقه الإسلامي، دار عالم الفوائد، مكة، ط1، 1431هـ.

80 - **تحليل الخطاب**، لـ: ج. ب. براون، وج. يول، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1418هـ/ 1997م.

81 - **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، لمحمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

82 - **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ليوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995م.

83 - **التحليل النصي**، لرولان بارت، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، 2009م.

84 - **تحولات الشعرية العربية**، لحذام بدر، دار فضاءات، عمّان، ط1، 2012م.

85 - **التذكرة الحمدونية**، لابن حمدون، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

86 - **التراكيب اللغوية**، لهادي نهر، دار اليازوري، عمّان، 2004م.

87 - **التسمية: ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية**، لحسين خربوش، جامعة اليرموك، 1991م.

88 - **تشريح النص**، لعبد الله الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987م.

89 - **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، لمحمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008م.

90 - **تشكيل المكان وظلال العتبات**، لمعجب العدواني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1423هـ/ 2002م.

91 - **التصوير الشعري: التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية**، لعدنان قاسم، المنشأة الشعبية، الجماهيرية العربية الليبية، ط1، 1980م.

92 - **التعريفات**، للشريف الجرجاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1413هـ/ 1992م.

93 - **تفسير القرآن العظيم**، لابن كثير، دار النهضة العربية، بيروت، ط5، 1417هـ/ 1996م.

94 - **التكرير بين المثير والتأثير**، لعز الدين علي السيد، دار عالم الكتب، بيروت، ط2، 1407هـ/ 1986م.

95 - **التلقي والنص الشعري**، لذياب شاهين، دار الكندي، إربد، ط1، 2004م.

96 - **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**، لموسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ط1، 2000م.

97 - **ثقافة الأذن وثقافة العين**، لعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2008م.

98 - **ثقافة الأسئلة**، لعبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1412هـ/ 1992م.

99 - **ثقافة الصحراء**، لسعد البازعي، د.ن، الرياض، ط2، 1412هـ/ 1991م.

100 - **ثلاثيات نقدية**، لعبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1421هـ/ 2000م.

101 - **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

102 - **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**، لكمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995م.

103 - **جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري**، لجاسم محمد جاسم، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2013م.

104 - **جماليات القصيدة المعاصرة**، لطه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989م.

105 - **الجنى الداني في حروف المعاني**، للحسن المرادي، تحقيق فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ/ 1992م.

106 - **جنان الجناس**، لصلاح الدين الصفدي، تحقيق سمير حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407هـ/ 1987م.

107 - **حاشية الشريف الجرجاني على الكشاف؛ ضمن: الكشاف**، للزمخشري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1385هـ/ 1966م.

108 - **حاشية على شرح بانت سعاد لابن هشام**، لعبد القادر البغدادي، تحقيق نظيف خواجه، دار فرانتس شتاينر، فيسبادن، 1400هـ/ 1980م.

109 - **الحداثة في الشعر السعودي**، لعبد الله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م.

110 - **حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية**، لعبد الله الفيفي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1426هـ/ 2005م.

111 ـ **حديث الأربعاء**، لطه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1976م.

112 ـ **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، لإبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1404هـ/ 1984م.

113 ـ **حسن التوسل إلى صناعة الترسل**، لشهاب الدين محمود الحلبي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الحرية، بغداد، 1400هـ/ 1980م.

114 ـ **حلية المحاضرة**، للحاتمي، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، 1979م.

115 ـ **الحيوان**، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1416هـ/ 1996م.

116 ـ **خزانة الأدب وغاية الأرب**، لابن حِجّة الحموي، شرح عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط1، 1987م.

117 ـ **الخصائص**، لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

118 ـ **خصائص الشعر الحديث**، لنعمات فؤاد، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

119 ـ **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، لنبيل منصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007م.

120 ـ **الخطيئة والتكفير**، لعبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

121 ـ **دراسات في الشعر الجاهلي**، ليوسف خليف، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

122 ـ **دراسات في الشعر السعودي**، لفاطمة الوهيبي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1426هـ/ 2005م.

123 ـ **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، لشوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط8، د.ت.

124 ـ **دراسات في النص الشعري: العصر الحديث**، لعبده بدوي، دار قباء، القاهرة، د.ت.

125 ـ **دلائل الإعجاز**، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1410هـ/ 1989م.

126 ـ **الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، لعلي العلاق، دار الشروق، عمّان، ط1، 2002م.

127 ـ **دليل الناقد الأدبي**، لميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007م.

128 ـ **دُمية القصر وعُصرة أهل العصر**، لأبي الحسن الباخرزي، تحقيق محمد التونجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1414هـ/ 1993م.

129 ـ **دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، لمحسن أطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986م.

130 - **دينامية النص: تنظير وإنجاز**، لمحمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

131 - **الديوان**، لعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط4، 1417هـ/ 1997م.

132 - **ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث**، ليوسف نوفل، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1978م.

133 - **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، لابن بسام الشنتريني، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000م.

134 - **ربيع الأبرار ونصوص الأخبار**، لأبي القاسم الزمخشري، تحقيق عبد (رب) الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط1، 1412هـ/ 1992م.

135 - **الرجل في شعر المرأة**، لعمر السيف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م.

136 - **الرحلة في الأدب العربي**، لشعيب حليفي، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2006م.

137 - **رسالة الغفران**، لأبي العلاء المعري، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1990م.

138 - **رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة**، لأبي القاسم الغرناطي، مطبعة السعادة، مصر، 1344هـ.

139 - **رمز الماء في الأدب الجاهلي**، لثناء أنس الوجود، مكتبة الشباب، القاهرة، 1986م.

140 - **الرمز في الشعر السعودي**، لمسعد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 1414هـ/ 1993م.

141 - **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، لمحمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003م.

142 - **روضة الفصاحة**، لزين الدين الرازي، تحقيق أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1402هـ/ 1982م.

143 - **الرومانسية في الأدب الفرنسي**، لآمال فريد، دار المعارف، القاهرة، 1977م.

144 - **زاد المعاد في هدْي خير العباد**، لابن قيِّم الجوزية، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418هـ/ 1998م.

145 - **السادهانا أو كُنه الحياة**، لطاغور، ترجمة محمد محمد علي، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

146 - **السارد شاعرًا**، لرشيد يحياوي، دار فراديس، مملكة البحرين، ط1، 2008م.

147 - **السريرة المنزعجة لشرح القصيدة المنفرجة**، لعلاء الدين البُصروي، تحقيق محمد سالمان، دار العلم والإيمان، مصر، 2010م.

148 ـ **سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**، لعبد الناصر محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002م.

149 ـ **السيرة النبوية**، لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

150 ـ **سيكولوجية الفروق بين الجنسين**، لرشاد موسى، مؤسسة المختار، القاهرة، ط2، 1419هـ/ 1998م.

151 ـ **سيكولوجية النساء**، لعبد الرحمن العيسوي، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، ط1، 2004م.

152 ـ **سيمياء العنوان**، لبسام قطوس، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001م.

153 ـ **السيمياء والتأويل**، لروبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1994م.

154 ـ **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح**، لشادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 1431هـ/ 2010م.

155 ـ **الشاعر والشكل: دليل الشاعر**، لجدسون جيروم، تعريب صبري حسن وعبد الرحمن القعود، دار المريخ، الرياض، 1415هـ/ 1995م.

156 ـ **شرح بانت سعاد**، لابن هشام الأنصاري، تحقيق سناء الريس، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1428هـ/ 2008م.

157 ـ **شرح الكافية البديعية**، لصفي الدين الحِلّي، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط2، 1412هـ/ 1992م.

158 ـ **شرح لامية العرب**، للعكبري، تحقيق محمد خير الحلواني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1403هـ/ 1983م.

159 ـ **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها**، للمهلّبي، تحقيق محمود جاسم الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1410هـ/ 1989م.

160 ـ **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، لمحمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

161 ـ **الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**، لـ: س. موريه، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

162 ـ **الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي**، لرشيد يحياوي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998م.

163 ـ **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، لعز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994م.

164 ـ **شعر المرأة العربية المعاصر**، لرجا سمرين، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1990م.

165 ـ **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الأولى، لمحمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

166 ـ **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الثانية، لمحمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

167 ـ **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الثالثة، لمحمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

168 ـ **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، لفتحي يوسف أبو مراد، عالم الكتب الحديث، إربد، 1424هـ/ 2003م.

169 ـ **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، لامتنان الصمادي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2001م.

170 ـ **الشعر والتلقي**، لعلي العلاق، دار الشروق، عمّان، ط1، 2002م.

171 ـ **الشعر والشعراء**، لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1417هـ/ 1996م.

172 ـ **الشعرية**، لتزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990م.

173 ـ **الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي**، لشربل داغر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

174 ـ **الشفاهية والكتابية**، لوالتر ج. أونج، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1414هـ/ 1994م.

175 ـ **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، لمحمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.

176 ـ **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، لخالد حسين، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008م.

177 ـ **الصاحبي**، لابن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1977م.

178 ـ **صحيح البخاري**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1422هـ/ 2001م.

179 ـ **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1412هـ/ 1991م.

180 ـ **صدع النص وارتحالات المعنى**، لإبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000م.

181 ـ **الصنيع البديع في شرح الحِلّية ذات البديع**، لابن زاكور الفاسي، تحقيق بشرى البداوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 2001م.

182 ـ **صوت الجوهر: تأملات في الشعر والنقد**، لنزار هنيدي، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1999م.

183 ـ **صوت الشاعر الحديث**، لمحمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م.

184 ـ **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، لبشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

185 ـ **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**، ليوسف نوفل، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1405هـ/ 1985م.

186 ـ **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، لساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1402هـ/ 1982م.

187 ـ **الصورة والبناء الشعري**، لمحمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

188 ـ **الصومعة والشرفة الحمراء**، لنازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1399هـ/ 1979م.

189 ـ **طبقات فحول الشعراء**، لابن سلام الجمحي، قرأه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.

190 ـ **طبيعة الشعر**، لهربرت ريد، ترجمة عيسى العاكوب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997م.

191 ـ **طراز الحلّة وشفاء الغلّة**، لأبي جعفر الرعيني، تحقيق رجاء الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د.ت.

192 ـ **الطِّراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ليحيى العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ/ 1982م.

193 ـ **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، لعلوي الهاشمي، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1418هـ.

194 ـ **ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية**، لعماد الضمور، دار الكتاب الثقافي، إربد، 1426هـ/ 2005م.

195 ـ **ظاهرة الغموض في الشعر الحديث**، لمحمد عبد الواحد حجازي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001م.

196 ـ **عبد الله بن إدريس شاعرًا وناقدًا**، لمحمد الصادق عفيفي، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1418هـ/ 1997م.

197 ـ **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، لإحسان عباس، دار بيروت، بيروت، 1955م.

198 ـ **عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي**، لعبد (رب) النبي ذاكر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أغادير، ط1، 1998م.

199 ـ **عتبات: ج. جينيت من النص إلى المناص**، لعبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1429هـ/ 2008م.

200 ـ **عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي**، للهاشم اسمهر، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1، 2008م.

201 ـ **عتبات النص: البنية والدلالة**، لعبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

202 ـ **عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف**، لمصطفى سلوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول، وجدة، 2003م.

203 ـ **عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ليوسف الإدريسي، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط1، 2008م.

204 ـ **عصر الصورة**، لشاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1425هـ/ 2005م.

205 ـ **العقد الفريد**، لابن عبد ربه، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، د.ت.

206 ـ **العقل الأدبي**، لأبي عبد الرحمن بن عقيل الظاهري، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1414هـ/ 1994م.

207 ـ **العلامة الشعرية**، لمحمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 1431هـ/ 2010م.

208 ـ **علم العنونة: دراسة تطبيقية**، لعبد القادر رحيم، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010م.

209 ـ **علم اللغة العام**، لفرديناند دي سوسور، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، جامعة الموصل، 1988م.

210 ـ **علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في العربية**، لممدوح خسارة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1429هـ/ 2008م.

211 ـ **علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات**، لتون أ. فان دايك، ترجمة سعيد بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 1421هـ/ 2001م.

212 ـ **العمدة**، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1408هـ/ 1988م.

213 ـ **عمر أبو ريشة: دراسة في شعره ومسرحياته**، لمحمد إسماعيل دندي، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1408هـ/ 1988م.

214 ـ **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، لعلي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423هـ/ 2002م.

215 ـ **عنوان الأريب عمّا نشا بالبلاد التونسية من عالم أديب**، لمحمد النيفر، مع تذييل واستدراك لابنه علي النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1996م.

216 ـ **عنوان الدليل من مرسوم خطّ التنـزيل**، لابن البنّاء المراكشي، تحقيق هند شلبي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1990م.

217 ـ **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، لمحمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988م.

218 ـ **العنوان في الرواية العربية**، لعبد المالك أشهبون، محاكاة للدراسات، دمشق، ط1، 2011م.

219 ـ **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، لمحمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

220 ـ **عنوانات الصحف**، لمحمود أدهم، مطابع الدار البيضاء، القاهرة، د.ت.

221 ـ **عيار الشعر**، لابن طباطبا، تحقيق عبد العزيز المانع، دار العلوم، الرياض، 1405هـ/ 1985م.

222 ـ **العين البصيرة: قراءات نقدية**، ليوسف بكار، كتاب الرياض (86)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1421هـ.

223 ـ **الغربال**، لميخائيل نعيمة، دار نوفل، بيروت، ط16، 1998م.

224 ـ **الغموض في الشعر العربي الحديث**، لإبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

225 ـ **الغيث المسجَم في شرح لامية العجم**، لصلاح الدين الصفدي، تحقيق صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1430هـ/ 2009م.

226 ـ **فائدة الشعر وفائدة النقد**، لـ: ت. س. إليوت، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط1، 1402هـ/ 1982م.

227 ـ **فحولة الشعراء**، لأبي حاتم السجستاني، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411هـ/ 1991م.

228 ـ **الفروق اللغوية**، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، 1998م.

229 ـ **فصول في الأدب والنقد**، لطه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1969م.

230 ـ **فقه اللغة وخصائص العربية لمحمد المبارك**، دار الفكر، بيروت، ط3، 1388هـ/ 1968م.

231 ـ **الفكر عبر التاريخ**، لفوزي رشيد، دار سينا، القاهرة، ط1، 1995م.

232 ـ **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، لعلوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2006م.

233 ـ **فن التحرير العربي: ضوابطه وأنماطه**، لمحمد الشنطي، مطابع الفرزدق، الرياض، ط1، 1410هـ/ 1989م.

234 ـ **فنّ كتابة الأخبار**، لعبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 1420هـ/ 1999م.

235 ـ **الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي**، لشوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1987م.

236 ـ **الفهرست**، لابن النديم، اعتناء إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1415هـ/ 1994م.

237 ـ **فهرسة ابن خير**، لابن خير الأموي الأشبيلي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1410هـ/ 1989م.

238 ـ **الفوائد المحصورة في شرح المقصورة**، لابن هشام اللخمي، تحقيق محمد خلف، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، ط1، 1428هـ/ 2007م.

239 ـ **فوات الوفيات**، لابن شاكر الكتبي، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

240 ـ **في الأدب السعودي: رؤية داخلية**، ليوسف نوفل، مؤسسة دار الأصالة، الرياض، ط1، 1404هـ/ 1984م.

241 ـ **في الأدب العربي الحديث**، لعبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1977م.

242 ـ **في الأدب العربي السعودي**، لمحمد الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط1، 1416هـ/ 1995م.

243 ـ **في الأسلوب الأدبي**، لعلي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1995م.

244 ـ **في الشعر الجاهلي**، لرعد الزبيدي، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2008م.

245 ـ **في الشعرية**، لكمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

246 ـ **في الغربال الجديد**، لميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط4، 1988م.

247 ـ **في الميزان الجديد**، لمحمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

248 ـ **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**، لأحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1417هـ/ 1996م.

249 ـ **في جمالية الكلمة**، لحسين جمعة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002م.

250 ـ **فيض الخاطر**، لأحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1372هـ/ 1953م.

251 ـ **في ظلال العدد: إيقاعات الوجود** لكمال القنطار، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.

252 ـ **في نظرية العنوان**، لخالد حسين، دار التكوين، دمشق، 2007م.

253 ـ **في نقد الشعر: الكلمة والمجهر**، لأحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1417هـ/ 1996م.

254 ـ **قاموس أساطير العالم**، لآرثر كورتل، ترجمة سُهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1993م.

255 ـ **القاموس المحيط**، للفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1413هـ/ 1993م.

256 ـ **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، لمحمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.

257 ـ **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، لخليل الموسى، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م.

258 ـ **قراءات في شعرنا المعاصر**، لعلي عشري زايد، دار العروبة، الكويت، ط1، 1982م.

259 ـ **قراءات في النص الشعري الحديث**، لبشرى البستاني، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002م.

260 ـ **قراءة الشعر وبناء الدلالة**، لشفيع السيد، دار غريب، القاهرة، 1999م.

261 ـ **قراءة في ديوان الشعر السعودي**، ليوسف نوفل، النادي الأدبي بالرياض، 1401هـ/ 1981م.

262 ـ **قصائد أعجبتني**، لغازي القصيبي، دار ثقيف، الرياض، ط2، 1403هـ/ 1983م.

263 ـ **قصائد بلا عناوين لبلال عقل الصنديد**، د.ن، 1994م.

264 ـ **قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والقرآن**، لنديم الجسر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1389هـ/ 1969م.

265 ـ **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: تحليل الظاهرة**، لعبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999م.

266 ـ **القصيدة اليتيمة**، برواية القاضي علي بن المحسّن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط3، 1983م.

267 ـ **القصيدة والنص المضاد**، لعبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

268 ـ **قصيدة وصورة**، لعبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م.

269 ـ **قضايا الشعر المعاصر**، لنازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1992م.

270 ـ **قضايا الشعرية**، لرومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

271 ـ **قضايا حول الشعر**، لعبده بدوي، جامعة الكويت، 1406هـ/ 1986م.

272 ـ **قضية الشعر الجديد**، لمحمد النويهي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1971م.

273 ـ **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، لابن الشعّار الموصلي، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.

274 ـ **القناع في الشعر العربي الحديث**، لسامح الرواشدة، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 1995م.

275 ـ **القناع في الشعر العربي المعاصر**، لرعد الزبيدي، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008م.

276 ـ **الكامل**، للمبرِّد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1418هـ/ 1997م.

277 ـ **كتاب الزينة**، لأبي حاتم الرازي، تحقيق حسين الهمداني، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، ط2، 1957م.

278 ـ **كتاب الصناعتين**، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1406هـ/ 1986م.

279 ـ **كتاب الفرج بعد الشدّة**، للقاضي التنوخي، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، 1398هـ/ 1978م.

280 ـ **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخِطَط والآثار**، لتقيّ الدين المقريزي، دار صادر، بيروت، د.ت.

281 ـ **كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات**، لمحمد بن عبد الجبار النفّري، تصحيح أرثر أربري، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934م.

282 ـ **كتاب سيبويه**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1، د.ت.

283 ـ **الكتابة ضد الكتابة**، لعبد الله الغذامي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م.

284 ـ **كتب حذَّر منها العلماء**، لمشهور آل سلمان، دار الصميعي، الرياض، ط1، 1415هـ/ 1995م.

285 ـ **الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة**، للسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

286 ـ **الكشّاف**، لأبي القاسم الزمخشري، تصحيح مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ/ 1987م.

287 ـ **كشّاف اصطلاحات الفنون**، لمحمد التهانوي، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1382هـ/ 1963م.

288 ـ **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، لحاجي خليفة، دار الفكر، بيروت، 1410هـ/ 1990م.

289 ـ **كشف النقاب عن القصائد المميزة بالألقاب**، لعبد الجواد المحص، مطابع القدس، الإسكندرية، ط1، 1417هـ/ 1996م.

290 ـ **كلّ الطرق تؤدي الشعر**، لعز الدين إسماعيل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، 1426هـ.

291 ـ **الكليات**، لأبي البقاء الكفوي، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1419هـ/ 1998م.

292 ـ **كنتُ أشكو إلى الحجر: حوارات**، لعبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1993م.

293 ـ **لسان العرب**، لابن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ/ 1994م.

294 ـ **لسانيات الاختلاف**، لمحمد فكري الجزار، دار إيتراك، القاهرة، ط2، 2002م.

295 ـ **اللغة الشاعرة**، لعباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1995م.

296 ـ **لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، للسعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1404هـ/ 1984م.

297 ـ **اللغة والإبداع الأدبي**، لمحمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، 1428هـ/ 2007م.

298 ـ **اللغة والجنس: حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة**، لعيسى برهومة، دار الشروق، عمّان، ط1، 2002م.

299 ـ **اللغة واللون**، لأحمد مختار عمر، دار عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

300 ـ **اللون لعبة سيميائية: بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري**، لفاتن عبد الجبار جواد، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2009م.

301 ـ **الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي**، لمحمد بن عبد العزيز بنعبد الله، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية، 1417هـ/ 1996م.

302 ـ **ما لا تؤدّيه الصفة**، لحاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993م.

303 ـ **مبادئ النقد الأدبي**، لرتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د.ت.

304 ـ **متعة تذوق الشعر**، لأحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د.ت.

305 ـ **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، لابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

306 ـ **مجلد الأعمال القصصية الكاملة**، لإبراهيم الناصر الحميدان، د.ن، ط1، 1425هـ/ 2004م.

307 ـ **مجمع الأمثال**، لأبي الفضل الميداني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1416هـ/ 1996م.

308 ـ **مجموعة أعلام الشعر**، لعباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1970م.

309 ـ **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، لعماد الدين خليل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1401هـ/ 1981م.

310 ـ **المدائح النبوية بين المعتدلين والغُلاة**، لمحمد بن حسين، مطابع الفرزدق، الرياض، ط1، 1406هـ/ 1986م.

311 ـ **المدائح النبوية في الأدب العربي**، لزكي مبارك، دار الشعب، القاهرة، د.ت.

312 ـ **مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي**، لعبد الله بن سليم الرشيد، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1429هـ/ 2008م.

313 ـ **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، لنسيب نشاوي، د.ن، دمشق، 1400هـ/ 1980م.

314 ـ **مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية**، لنذير العظمة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1408هت/ 1988م.

315 ـ **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، لعبد الرزاق بلال، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000م.

316 ـ **مدخل إلى علم الأسلوب**، لشكري عياد، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3، 1996م.

317 ـ **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، لإبراهيم خليل، دار المسيرة، عمّان، ط1، 1424هـ/ 2003م.

318 ـ **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، لعبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.

319 ـ **المرأة في الشعر الجاهلي**، لأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980م.

320 ـ **المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف**، لرشيدة بن مسعود، دار أفريقيا الشرق، ط1، 1994م.

321 ـ **المرأة واللغة**، لعبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

322 ـ **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، للمسعودي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، 1407هـ/ 1987م.

323 ـ **المزهر في علوم اللغة**، لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد جاد المولى وعلي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1408هـ/ 1987م.

324 ـ **مسائل الانتقاد**، لابن شرف القيرواني، تحقيق حسن ذكري حسن، مكتبة الأزهر، القاهرة، 1403هـ/ 1983م.

325 ـ **مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السُّوَر**، لبرهان الدين البقاعي، تحقيق عبد السميع حسنين، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 1408هـ/ 1987م.

326 ـ **المصباح**، لبدر الدين بن مالك، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1409هـ/ 1989م.

327 ـ **مطالع البدور في منازل السرور**، لعلاء الدين الغزولي البهائي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1426هـ/ 2006م.

328 ـ **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، لبكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1986م.

329 ـ **المطرب من أشعار أهل المغرب**، لابن دحية الكلبي، تحقيق إبراهيم الأبياري وآخرين، د.ن، 1993م.

330 ـ **المطلع التقليدي في القصيدة العربية: دراسة ونقد وتحليل**، لعدنان البلداوي، مطبعة الشعب، بغداد، د.ت.

331 ـ **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية**، لعبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.

332 ـ **المطوَّل في شرح تلخيص المفتاح**، لسعد الدين التفتازاني، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1330هـ.

333 ـ **معالم الكتابة ومغانم الإصابة**، لابن شيث القرشي، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1408هـ/ 1988م.

334 ـ **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، لعبد الرحيم العباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار عالم الكتب، بيروت، د.ت.

335 ـ **معترك الأقران في إعجاز القرآن**، لجلال الدين السيوطي، تصحيح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1408هـ/ 1988م.

336 ـ **معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، لياقوت الحموي، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.

337 ـ **المعجم الأدبي**، لجبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

338 ـ **المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1403هـ/ 1983م.

339 ـ **معجم المصطلحات الأدبية**، لإبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م.

340 ـ **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، لسعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ/ 1985م.

341 ـ **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، لأحمد مطلوب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1996م.

342 ـ **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، لمجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

343 ـ **معجم المصطلحات والألقاب التاريخية**، لمصطفى الخطيب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1416هـ/ 1996م.

344 ـ **المعجم المفصل في الأدب**، لمحمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1419هـ/ 1999م.

345 ـ **المعجم الوسيط**، لإبراهيم أنيس وآخرين، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المكتبة الإسلامية، استانبول، د.ت.

346 ـ **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، لجان لابلانش وج. ب. بونتاليس، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1417هـ/ 1997م.

347 ـ **معجم مصطلحات الصوفية**، لعبد المنعم الحفني، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1407هـ/ 1987م.

348 ـ **معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، لعبد الله إبراهيم وآخرين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

349 ـ **المعلّقات: الرواية والتسمية**، لعبد الحق الهواس، دار الفتح، عمّان، ط1، 1423هـ، 2003م.

350 ـ **معلقات العرب**، لبدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1394هـ/ 1974م.

351 ـ **المغرب في حُلى المغرب**، لابن سعيد المغربي، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.

352 ـ **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، لابن هشام الأنصاري، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط1، 1412هـ/ 1992م.

353 ـ **المفارقة القرآنية**، لمحمد العبد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1415هـ/ 1994م.

354 ـ **المفارقة والأدب**، لخالد سليمان، دار الشروق، عمّان، ط1، 1999م.

355 ـ **مفاهيم نقدية**، لرينيه ويليك، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م.

356 ـ **مفتاح العلوم للسكاكي**، تعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ/ 1987م.

357 ـ **مفردات ألفاظ القرآن**، للراغب الأصفهاني، تحقيق صفوان داودي، دار القلم، دمشق، ط2، 1418هـ/ 1997م.

358 ـ **مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ**، لفاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

359 ـ **مقامات الحريري**، دار بيروت، بيروت، 1405هـ/ 1985م.

360 ـ **مقاييس اللغة**، لابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1420هـ/ 1999م.

361 ـ **المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر**، لأحمد زكي كنون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م.

362 ـ **مقدمات سيفيات المتنبي**، لأحمد المحسن، دار العلوم، الرياض، ط1، 1403هـ/ 1983م.

363 ـ **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق علي وافي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، د.ت.

364 ـ **المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية**، لأناهيد حريري، شركة كنوز المعرفة، جدة، 1425هـ.

365 ـ **مقدمة في صناعة النظم والنثر**، لشمس الدين النواجي، تحقيق محمد بن عبد الكريم، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

366 ـ **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**، لحسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط2، 1408هـ/ 1987م.

367 ـ **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**، لحسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1402هـ/ 1982م.

368 ـ **المقفّى الكبير**، لتقي الدين المقريزي، تحقيق محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1411هـ/ 1991م.

369 ـ **مِلاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من آي التنـزيل**، لابن الزبير الثقفي، تحقيق سعيد الفلاح، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1403هـ/ 1983م.

370 ـ **ملحمة جلجامش**، ترجمها عن الألمانية عبد الغفار مكاوي، راجعها على الأكدية عوني عبد الرؤوف، جامعة الكويت، 1994م.

371 ـ **من أعلام الشعر السعودي**، لبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط1، 1412هـ/ 1991م.

372 ـ **من الذي سرق النار: خطرات في النقد والأدب**، لإحسان عباس، جمعتْها وقدّمتْ لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1400هـ/ 1980م.

373 ـ **مناورات الشعرية**، لمحمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1417هـ/ 1996م.

374 ـ **المِنَح المكية في شرح الهمزية**، لابن حجر الهيتمي، تحقيق بسام بارود، المجمع الثقافي، أبوظبي، دار الحاوي، بيروت، ط1، 1418هـ/ 1998م.

375 ـ **من روائع الأدب الفارسي**، لبديع جمعة، دار النهضة العربية، بيروت، 1983م.

376 ـ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

377 ـ **المنهجية في البحث الأدبي**، لأحمد عُلَبي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999م.

378 ـ **موادّ البيان**، لابن خلف الكاتب، تحقيق حسين عبد اللطيف، جامعة الفاتح، طرابلس، 1982م.

379 ـ **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر: بحوث الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر**، تحرير فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1995م، (بحث: الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، لفاضل ثامر).

380 ـ **موسوعة أساطير العرب**، لمحمد عجينة، دار الفارابي، بيروت، 2005م.

381 ـ **موسوعة الأعداد: ظلال الأعداد وهالاتها**، لعمر الدقاق، دار فُصِّلت، حلب، ط1، 1427هـ/ 2006م.

382 ـ **موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب**، لموريس شربل، دار جرّوس برس، طرابلس، 1996م.

383 ـ **الموسوعة العربية العالمية**، مؤسسة أعمال الموسوعة، الرياض، ط2، 1419هـ/ 1999م.

384 ـ **موسوعة المصطلح النقدي**، لعدد من الباحثين، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1983م.

385 ـ **موسوعة النحو والصرف والإعراب**، لإميل يعقوب، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1991م.

386 ـ **موسيقا الشعر العربي: دراسة فنية وعروضية**، لحسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.

387 ـ **موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، لعزة جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1424هـ/ 2003م.
388 ـ **الموشّح**، للمرزباني، تحقيق علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
389 ـ **النثيرة والقصيدة المضادة**، لمحمد ياسر شرف، النادي الأدبي بالرياض، 1401هـ/ 1981م.
390 ـ **النحو الوافي**، لعباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.
391 ـ **ندوة الأدب القديم أية قراءة**، شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، 1413هـ/ 1993م، (بحث: توظيف العناوين في تأليف المصنفات، لمحمد بلاجي).
392 ـ **النص الشعري العربي المعاصر من حضور الوهم إلى بلاغة الشهود**، لعبد الحفيظ بو رديم، دار البشائر، الجزائر، ط1، 2002م.
393 ـ **نصّ على نصّ: قراءات في الأدب الحديث**، لزياد الزعبي، منشورات أمانة عمّان الكبرى، 2002م.
394 ـ **نصرة الثائر على المثل السائر**، لصلاح الدين الصفدي، تحقيق محمد علي سلطاني، مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ت.
395 ـ **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، للمظفر العلوي، تحقيق نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط2، 1416هـ/ 1995م.
396 ـ **النظرات**، لمصطفى لطفي المنفلوطي، دار الجيل، بيروت، د.ت.
397 ـ **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، لصلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987م.
398 ـ **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، لبشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001م.
399 ـ **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدالّ**، لحسين خمري، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1428هـ/ 2007م.
400 ـ **نظْم الدرر في تناسب الآيات والسور**، لبرهان الدين البقاعي، تعليق عبد الرزاق المهدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ/ 1995م.
401 ـ **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، لأحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1388هـ/ 1968م.
402 ـ **النقد الأدبي الحديث**، لمحمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1987م.
403 ـ **نقد الشعر**، لقدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
404 ـ **نهاية الأرب في فنون الأدب**، لشهاب الدين النويري، دار الكتب المصرية، 1347هـ/ 1929م.

405 ـ **هذه الشجرة**، لعباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980م.

406 ـ **هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل**، لشعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

407 ـ **واحدةً بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية**، لكينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999م.

408 ـ **الوافي بالوفيات**، لصلاح الدين الصفدي، الجزءان: الثالث، والخامس باعتناء: س. ديدرينغ، والجزء الثاني عشر باعتناء: رمضان عبد التواب، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، ط2، تاريخ النشر متعدد: 1394ـ1411هـ.

409 ـ **وجوه النرجس مرايا الماء: دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث**، لمحمد الغزي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، دار مسكلياني، تونس، ط1، 2008م.

410 ـ **الوحدة السياقية للسورة في الدراسات القرآنية في القرنين الثامن والتاسع الهجريين**، لسامي بن عبد العزيز العجلان، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1430هـ/ 2009م.

411 ـ **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، للقاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، د.ت.

412 ـ **وعلّم آدم الأسماء كلها**، لمحمود الدمرداش، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط1، 1417هـ/ 1996م.

413 ـ **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، لابن خلّكان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

414 ـ **وقوفًا بها: ثلاث ظواهر في الشعر العربي الحديث**، لعبد الله بن سليم الرشيد، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1432هـ/ 2011م.

415 ـ **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1403هـ/ 1983م.

ثالثًا: الرسائل العلمية، والبحوث المحكَّمة، والمقالات

1 ـ **أحكام التسمية في الفقه الإسلامي**، لعلي الكندري، رسالة ماجستير مقدّمة إلى قسم الفقه في كلية الشريعة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي: 1418هـ.

2 ـ **الأدب من المنطوق إلى المكتوب: مقدمة في المفاهيم**، لمحمد فكري الجزار، مجلة علامات، مج6، ع23، ذو القعدة 1417هـ/ مارس 1997م.

3 ـ **استراتيجية العنونة عند محمود درويش: مقاربة سيميائية**، لنسيمة بن

عباس، رسالة ماجستير مقدّمة إلى قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة باتنة، الجزائر، العام الجامعي: 2001 ـ 2002م.

4 ـ **استعارات بها نحيا**، لجورج لاكون ومارك جونسون، ترجمة أنور وقيع الله وسمية باعشن، **مجلة نوافذ**، ع3، ذو القعدة 1418هـ/ مارس 1998م.

5 ـ **الاستهلال وأثره في بناء النص**، لماجد الجعافرة، **مجلة جذور**، س8، ع19، محرم 1426هـ/ مارس 2005م.

6 ـ **الأسماء والتسمية**، لحسني شيخ عثمان، مجلة المجمع الفقهي الإسلامي، س5، ع7، 1414هـ/ 1993م.

7 ـ **إشكاليات المصطلح السيميائي**، لمحمد العبد، **مجلة الدراسات اللغوية**، مج1، ع2، ربيع الآخر ـ جمادى الآخرة 1420هـ/ يوليو ـ سبتمبر 1999م.

8 ـ **أطراس: الأدب في الدرجة الثانية**، لجيرار جينيت، ترجمة المختار حسني (للفصل الأول من الكتاب)، **مجلة فكر ونقد**، س2، ع 16، فبراير 1999م.

9 ـ **أقنعة الشعر المعاصر**، لجابر عصفور، **مجلة فصول**، مج1، ع4، رمضان 1401هـ/ يوليو 1981م.

10 ـ **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**، لمحمود الهميسي، **مجلة الموقف الأدبي**، س27، ع313، أيار 1997م.

11 ـ **بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث**، لمحمد العمري، **مجلة علامات**، مج14، ع53، رجب 1425هـ/ سبتمبر 2004م.

12 ـ **بنية العنوان في قصيدة السياب: الموقع والتحولات**، لمحمود عبد الوهاب، **مجلة الأقلام**، س33، ع6، 1999م.

13 ـ **تقليب الجمر بأصابع اللغة الأنيقة: قراءة في ديوان نسيان يستيقظ للشاعر عبد الله بن سليم الرشيد**، لسامي بن عبد العزيز العجلان، **مجلة الآطام**، س13، ع38، شعبان 1431هـ/ أغسطس 2010م.

14 ـ **التوازي ولغة الشعر**، لمحمد كنوني، **مجلة فكر ونقد**، س2، ع18، أبريل 1999م.

15 ـ **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري**، لرضا بن حميد، **مجلة فصول**، مج15، ع2، صيف 1996م.

16 ـ **خطاب المقدّمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقامات**، لبوجمعة جمّي، **مجلة جذور**، ع1، ذو القعدة 1419هـ/ فبراير 1999م.

17 ـ **الرثاء في الشعر السعودي من 1351ـ1423هـ**، لهاجد الشدادي، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم الأدب في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي: 1425 ـ 1426هـ.

18 ـ **الرمز في القصيدة الحديثة**، لمحمد فتوح أحمد، **مجلة علامات**، مج10، ع34، شعبان 1420هـ/ ديسمبر 1999م.

19 ـ **الرمزية في مائيات الصعابي**، للمياء باعشن، **مجلة علامات**، مج13، ع52، ربيع الآخر 1425هـ/ يونيو 2004م.

20 ـ **رموز أدوات الكتابة وأثرها في صناعة المعنى**، لمحمد الأمين ولد إبراهيم، **مجلة علامات**، مج12، ع47، محرم 1424هـ/ مارس 2003م.

21 ـ **سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر**، لخالد الجديع، **مجلة عالم الكتب**، مج29، ع5، 6، ربيع الأول ـ جمادى الآخرة 1429هـ/ أبريل ـ يوليو 2008م.

22 ـ **السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير**، لمحمد إقبال عروي، **مجلة عالم الفكر**، مج24، ع3، يناير ـ مارس 1996م.

23 ـ **سيميائية التسمية: قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء**، لمحمد الخضراوي، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، ع104، 105، 1998م.

24 ـ **سيميائية القصيدة: عابرون في كلام عابر لمحمود درويش نموذجًا**، لأحمد علي محمد، **مجلة علامات**، مج18، ع70، شعبان 1430هـ/ أغسطس 2009م.

25 ـ **السيميوطيقا والعنونة**، لجميل حمداوي، **مجلة عالم الفكر**، مج25، ع3، يناير ـ مارس 1997م.

26 ـ **شعر محمد الفهد العيسى: دراسة موضوعية وفنية**، لجبر ضويحي الفحام، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم الأدب في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي: 1426ـ1427هـ.

27 ـ **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق**، لمحمد الهادي المطوي، **مجلة عالم الفكر**، مج28، ع1، يوليو ـ سبتمبر 1999م.

28 ـ **صفحات العناوين في المخطوطات العربية**، لراشد بن سعد القحطاني، **مجلة عالم المخطوطات والنوادر**، مج2، ع2، رجب ـ ذو الحجة 1418هـ/ نوفمبر 1997م ـ أبريل 1998م.

29 ـ **صوَر من تطور لغة الشعر العربي الحديث عن طريق المجاز**، لأحمد محمد قدور، **مجلة عالم الفكر**، مج20، ع3، أكتوبر ـ ديسمبر 1989م.

30 ـ **ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة**، لمحمد عبد المطلب، **مجلة فصول**، مج8، ع3، 4، ديسمبر 1989م.

31 ـ **عتبات النص**، لباسمة درمش، **مجلة علامات**، مج16، ع61، جمادى الأولى 1428هـ/ مايو 2007م.

32 ـ **عتبات النص الأدبي: بحث نظري**، لحميد لحمداني، **مجلة علامات**، مج12، ع46، شوال 1423هـ/ ديسمبر 2002م.

33 ـ **العتبات النصية لديوان رياحين الجنة للأميري: دراسة في البنية والرؤية**، لعبد الحميد الحسامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، مج15، ع60، شوال ـ ذو الحجة 1429هـ/ 2008م.

34 ـ **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية: دراسة في النص الموازي**، لفرج مالكي، رسالة ماجستير في الآداب مقدمة إلى كلية الدراسات العليا بجامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، العام الجامعي: 1424هـ/ 2003م.

35 ـ **عتبة النص الشعري بين المبدع والمتلقي**، لمحمد الواسطي، **مجلة جذور**، ع13، ربيع الآخر 1424هـ/ يونيو 2003م.

36 ـ **العنوان في القصيدة العربية**، لعبد الرحمن السماعيل، **مجلة جامعة الملك سعود**، مج8، الآداب(1)، 1416هـ/ 1996م.

37 ـ **العنوان في النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية: دراسة وصفية تحليلية**، لحمدان الحارثي، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم الدراسات العليا فرع الأدب والنقد بكلية اللغة العربية في جامعة أم القرى، مكة، العام الجامعي: 1428هـ/ 2007م.

38 ـ **العين والعتبة: مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني**، لعلي حداد، **مجلة الموقف الأدبي**، س31، ع370، شباط 2002م.

39 ـ **فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري**، لخليل هياس، **مجلة المسار**، ع60، نوفمبر ـ ديسمبر 2002م.

40 ـ **فواتح الجمل عند مالك حدّاد**، لعمارة كحلي، **مجلة ثقافات**، كلية الآداب بجامعة البحرين، ع5، شتاء 2003م.

41 ـ **في إنشائية الفواتح النصية**، لأندري دي لنجو، ترجمة سعاد نبيّغ، **مجلة نوافذ**، ع10، شعبان 1420هـ/ ديسمبر 1999م.

42 ـ **في شعرية الشعر السعودي: دراسة في العناوين**، لخليل الموسى، **مجلة قوافل**، س6، ع12، شوال 1419هـ/ 1999م.

43 ـ **في شعرية الشعر الكويتي: دراسة في بعض العناوين**، لخليل الموسى، مجلة **البيان**، ع379، فبراير 2002م.

44 ـ **قراءة نصية في قصيدة حديثة غامضة جدًا**، لعلوي الهاشمي، **مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية**، س25، ع96، رمضان ـ ذو القعدة 1420هـ/ يناير ـ مارس 2000م.

45 ـ **القصائد المقصورة: تاريخها وتطورها ودلالاتها الإيقاعية**، لعبد الله بن سليم الرشيد، **مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية**، العلوم العربية، ع10، محرم 1430هـ.

46 ـ **لغة الغياب في قصيدة الحداثة**، لكمال أبو ديب، **مجلة فصول**، مج8، ع3، 4، ديسمبر 1989م.

47 ـ **ما تبقّى لكم: العنوان والدلالات**، لحسين خمري، **مجلة الموقف الأدبي**، ع215، 216، آذار ـ نيسان 1989م.

48 ـ **مراحل إبداع القصيدة في النقد العربي**، لعبد الله بن صالح العريني، **مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية**، ع39، رجب 1423هـ.

49 ـ **مسألة الإيقاع في الشعر الحديث**، لمحمد العمري، **مجلة فكر ونقد**، س2، ع18، أبريل 1999م.

50 ـ **المعلّقات: دراسة في التسمية والعدد**، لأحمد الهنداسي، **مجلة العرب**، س38، ع4، 3، رمضان ـ شوال 1423هـ/ نوفمبر ـ ديسمبر 2002م.

51 ـ **مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**، لعز الدين إسماعيل، **مجلة فصول**، مج1، ع4، رمضان 1401هـ/ يوليو 1981م.

52 ـ **مقدمات أعمال**، **مجلة فصول**، مج3، ع2، يناير ـ مارس 1983م، شوقي وحافظ، الجزء الثاني.

53 ـ **مقدمات القصائد بوصفها تجديدًا**، لسعود اليوسف، **مجلة مرافئ**، س6، ع6، محرم 1425هـ/ مارس 2004م.

54 ـ **مقدمة الكتاب في اللغة والاصطلاح**، لعباس أرحيلة، **مجلة جذور**، ع11، شوال 1423هـ/ ديسمبر 2002م.

55 ـ **مقدمة شوقي المختفية**، لعلي شلش، **مجلة التوباد**، ع16، ربيع الأول 1415هـ.

56 ـ **مقياس الكثرة ودلالاته الموضوعية في النقد الأدبي**، لعبد الله بن صالح العريني، **مجلة الدرعية**، السنتان: السادسة، والسابعة، العددان: الرابع والعشرون، والخامس والعشرون، ذو الحجة 1424هـ ـ ربيع الأول 1425هـ/ فبراير ـ مايو 2004م.

57 ـ **من النص إلى العنوان**، لمحمد بو عزة، **مجلة علامات**، مج14، ع53، رجب 1425هـ/ سبتمبر 2004م.

58 ـ **النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث**، لمحمد مصطفى هدارة، **مجلة فصول**، مج1، ع4، يوليو 1981م.

59 ـ **النص الموازي: آفاق المعنى خارج عتبات النصوص**، لأحمد المنادي، **مجلة البيان**، ع406، مايو 2004م.

60 ـ **النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان**، لشعيب حليفي، **مجلة الكرمل**، ع46، 1992م.

61 ـ **الهوية والانتماء والأدب علاقات تجاذب: عمر أبو ريشة أنموذجًا**، لعبد الله

القرني، **مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية**، العلوم الشرعية والعربية، ع3، ربيع الآخر 1428هـ.

62 ـ **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث: قراءة تأويلية في نماذج منتخبة**، لعثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، س21، ع81، شتاء 2003م.

رابعًا: المخطوطات

1 ـ **البيان في الجمع بين القصيدة والعنوان**، ليحيى بن صفوان الأندلسي، مخطوط في مركز البحث العلمي التابع لجامعة أم القرى بمكة؛ برقم: 354 قراءات.

2 ـ **تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل**، لأبي عبد الله الحميدي، مخطوط مصوّر، إصدار فؤاد سزكين، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت، 1405هـ/ 1985م.

3 ـ **الدرّ الفريد وبيت القصيد**، لابن أيدمر العلائي، مخطوط مصوّر، إصدار فؤاد سزكين، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت، 1408هـ/ 1988م.

"النص الموازي هو دائماً منجَم لأسئلة دون جواب " !.. قالها مرة ناقد الشعريات: جيرار جينيت، وبعده تتابع المتسائلون !.. وعلى هذا النسق سأقول: إن أهم ما في هذا الكتاب الذي بين يديك ليس ما يقدمه من إجابات مفصّلة حول القضايا النقدية المتصلة بالعنوان، بل ما يثيره من أسئلة معلّقة على رؤوس أصابعها في انتظار ما لا يجيء !

كان لنظريات التفكيك وما بعد البنيوية أثر واضح في الاهتمام المعاصر والمتزايد بالعنوان؛ بوصفه جزءاً من الهامش الذي أهملته النظرية الأدبية المركزية المعتمدة على التمييز القاطع بين الثنائيات المتقابلة؛ مثل: المتن والهامش، والخارج والداخل، والنص الأدبي والكلام العادي؛ وإن كان لهذا الإهمال القديم استثناءات ما تزال تتلألأ وسط السديم.

في تراثنا العربي مثلاً ينقل الزمخشري في كتابه: ربيع الأبرار مقولة معبِّرة ولافتة للأديب الشاعر أبي بكر الخُوارزمي، فقد قيل له عند موته: ما تشتهي ؟ قال: النظر في حواشي الكتب !.. حسناً ما يزال في العمر فسحة، فلعلك عزيزي القارئ تشتهي أن تنظر في حواشي هذا الكتاب، وفي غلافه وعنوانه، وفهرس محتوياته؛ قبل أن تتأمل متنه، وتقرأ صفحاته !

المؤلف

ISBN 978-614-404-771-2